



**Humberto Monteiro  
Fernandez**

***Tetragrammaton IV* – multipercussão e música ritual  
em Roberto Victorio**

**Concepção das baquetas *Ritual* na performance**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e a co-orientação do Dr. Vasco Negreiros, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à amada Vica, minha linda esposa, amiga e companheira.  
A toda nossa alegria, serenidade, arte, cumplicidade, paz e aconchego; ao  
ritual do nosso amor.

## **o júri**

Presidente

**Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana**

Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Professor Doutor Evgueni Zoudilkine**

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros**

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Professor Licenciado Miguel Angel Martinez Bernat**

Professor Adjunto da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

## agradecimentos

A Deus pela alegria da vida.

À minha mulher Ana Flávia (Vica) Hamad por todo o amor, comunhão, dedicação e carinho; à minha fantástica mãe Lúcia Monteiro pelo amor incondicional, por todo o zelo e pelo admirável exemplo de vida. Ao meu grande pai Fernando Humberto Fernandez Perez (*in memoriam*), aos meus sogros, Ana Maria e Adão Hamad, e a toda minha família por todo amor e apoio. Em especial, ao amigo e compadre Renato Gilioli, pela sabedoria e companheirismo e pelos bons conselhos.

À Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), ao Teatro Castro Alves (TCA) e à Orquestra Sinfónica da Bahia (OSBA) por apoiarem os meus estudos em Portugal.

Um agradecimento especial aos queridos Professores Doutores Evgueni Zoudilkine e Vasco Negreiros por acreditarem neste projecto de Mestrado, pelo grande incentivo e por me orientarem com esmero, sabedoria e dedicação.

Meu muito obrigado ao Professor Miguel Bernat por compartilhar do seu conhecimento e da sua inventividade artística nas aulas de percussão. Manifesto também a minha gratidão aos estimados Professores Rui Sul Gomes, Jeffrey Davis e Paulo Oliveira por contribuírem com a minha formação em Portugal.

Saliento o papel fundamental e incontornável que a fábrica *Missom*, através do seu responsável, o Professor Miguel Ralha, desempenhou ao acreditar no projecto das baquetas *Ritual* e pelo esmero na estruturação e no aperfeiçoamento dos protótipos. Trabalhar em parceria convosco tem sido uma verdadeira honra e um privilégio. Neste sentido, foi muito valiosa a contribuição dos testes e o aconselhamento físico-acústico do Professor Luís L. Henrique, com a colaboração de Isaac Raimundo. Muito obrigado por abraçarem esta causa.

Ao Professor Roberto Victorio, por confiar no meu trabalho e pela prontidão e disponibilidade nesta investigação. Ao Professor Jorge Sacramento Almeida pela minha formação inicial no Brasil e por contribuir para a tese.

Agradeço aos professores da U.A, em especial: Jorge Correia, Susana Sardo, Helena Santana, António Chagas Rosa, Helena Marinho, Mário Teixeira e José Nunes.

Agradeço também à Professora Maria João Serrão e ao Prof. Américo Sommerman.

A todos os amigos, ao compositor e baterista Paulo Rios Filho, a amiga Radha Gokula e ao Padre Irala, um precioso líder espiritual e um artista singular.

Agradeço a todos os meus amigos percussionistas em Portugal, devidamente representados pelo grande amigo Professor Luiz Ferreira. Estendo a minha gratidão aos meus amigos em Portugal e, principalmente, todo o corpo de funcionários do DeCA da Universidade de Aveiro, devidamente representados pela Dra. Cristina Silva, por toda a atenção dispensada e por toda a cordialidade.

**palavras-chave**

*Tetragrammaton IV*, Multipercussão, Performance, Roberto Victorio, Música Ritual, Jacob Boehme, Baquetas *Ritual*

**resumo**

Esta investigação debruça-se sobre a obra *Tetragrammaton IV* para multipercussão solo, do compositor brasileiro Roberto Victorio. Foi relevante associarmos o nosso estudo performativo a dois significativos aspectos: a cosmologia do filósofo Jacob Boehme, velada nos códigos composicionais desta peça, e os referenciais da música ritual existentes em culturas extra-ocidentais e na música de concerto em questão. Este trabalho apresenta soluções interpretativas para as problemáticas inerentes a esta obra, implementando uma ferramenta criativa e inovadora para os percussionistas e os compositores: as baquetas *Ritual*. Nesta dissertação, constata-se o quanto pode ser instigante e enriquecedor para a performance o estabelecimento de um prisma sobre uma criação musical ambientada no século XXI, referenciada na sacralidade musical e nas simbologias arcanas.

**keywords**

*Tetragrammaton IV*, Multi-percussion, Performance, Roberto Victorio, Ritual Music, Jacob Boehme, *Ritual Percussion-Sticks*

**abstract**

This research analyzes the multi-percussion solo work *Tetragrammaton IV*, a Brazilian Roberto Victorio composition. In our present approach, it was relevant associating the performative elements to two other significant ones: the cosmology of the philosopher Jacob Boehme, hidden in the compositional codes of this Roberto Victorio's work, and the ritual music references, remarkably brought from non-occidental and concert music traditions. We bring interpretative solutions to the inherent problems of this musical work by implementing a creative and innovative tool for percussionists and composers: the *Ritual Percussion-Sticks*. This dissertation evidences how can be instigating and enriching, in the field of performance, to establish a point of view and an analysis about a musical composition landscaped on twenty-first century, referenced on the musical sacrality and Arcane simbologies.

Ritualmente.  
É uma palavra a fixar.  
Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea,  
e perante uma das suas preocupações mais nobres:  
criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA.  
Nesta sociedade que perdeu,  
e ainda vai perdendo mais à medida que dessacraliza,  
todos os seus ritos antigos,  
toda a capacidade de estar-em-festa.

**Ernesto de Sousa**

## Índice

Introdução.....	07
Capítulo 1 – Breve exposição sobre Jacob Boehme e a sua cosmologia.....	11
Capítulo 2 – Música e prática religiosa, na origem do conceito de música ritual.....	16
2.1 Um paralelo entre a música ritual, no seu ambiente natural e no âmbito da música de concerto.....	18
2.1.1 Um prisma sobre a representatividade das maracas para os rituais indígenas e para a obra <i>Tetragrammaton IV</i> .....	20
2.1.2 Breve exposição sobre a percussão no candomblé, relacionando a transcendência religiosa com a sublimação lograda através da música de concerto .....	26
2.2 Componente ritualística na música minimal.....	30
2.3 Repetição (minimalismo) x extrema variedade ( <i>Tetragrammaton IV</i> ).....	32
Capítulo 3 – Linguagens da música contemporânea associadas a uma ritualística musical e ao <i>Tetragrammaton IV</i> .....	36
3.1 Obra Aberta.....	37
3.1.1 John Cage e o indeterminismo musical.....	41
3.1.2 <i>The King of Denmark</i> , de Morton Feldman.....	42
3.2 Aleatoriedade enquanto portal simbólico para a imaterialidade (ou para a espiritualidade) em <i>Tetragrammaton IV</i> .....	45
3.3 <i>Poiesis</i> ritualística.....	48
Capítulo 4 – Baquetas <i>Ritual</i> .....	50
4.1 Apresentação.....	50
4.2 O modelo <i>Ritual Clava</i> .....	53
4.2.1 Etapas iniciais da sua concepção.....	54
4.2.2 A consolidação do protótipo final.....	57
4.2.3 Características gerais da baqueta <i>Ritual Clava</i> .....	60
4.2.4 Características específicas e funções da baqueta <i>Ritual Clava</i> .....	61
4.3 O modelo <i>Ritual Mallet</i> .....	64



4.3.1 Características gerais da baqueta <i>Ritual Mallet</i> .....	67
4.3.2 Características específicas da baqueta <i>Ritual Mallet</i> .....	68
4.4 Sugestões de exploração tímbrica com as baquetas <i>Ritual</i> .....	69
Capítulo 5 – Análise da obra <i>Tetragrammaton IV</i> .....	73
5.1 Prólogo.....	73
5.2 Montagem e disposição do instrumental em <i>Tetragrammaton IV</i> .....	79
5.3 Primeiro Andamento – <i>Cântico de Maat</i> .....	87
5.3.1 Dinâmica e motivo (Fig.26).....	87
5.3.2 Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.26).....	88
5.3.3 Relação entre performance e análise simbólica (Fig.26).....	89
5.3.4 Dinâmica e motivo (Fig.27).....	90
5.3.5 Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.27).....	91
5.3.6 A produção do contraste: aspectos musicais.....	92
5.3.7 A produção do contraste: aspectos simbólicos.....	95
5.3.8 Dinâmica e motivo (Fig.30).....	95
5.3.9 Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.30).....	96
5.3.10 Relação entre performance e análise simbólica (Fig.30)...	97
5.3.11 Dinâmica e motivo (Figs.31 e 32).....	97
5.3.12 Aspectos rítmicos e tímbricos (Figs.31 e 32).....	98
5.3.13 Relação entre performance e análise simbólica (Figs.31 e 32).....	99
5.3.14 Protagonismo dos pratos.....	99
5.3.15 O tam-tam e a inspiração na simbologia boehmiana da síntese.....	101
5.3.16 Articulando dinâmica, motivo, ritmo e simbolismo (Figs.35 e 36).....	102
5.3.17 A retomada e a finalização do andamento: motivos e simbologia.....	105
5.4 Segundo Andamento – <i>Limbus Spectralis</i> .....	108
5.4.1 Instrumentação: recurso para a criação musical a partir do simbolismo boehmiano.....	108
5.4.2 Aspectos tímbricos (Fig.42).....	110

5.4.3 O <i>cluster</i> como ferramenta metafórica.....	111
5.4.4 Elementos acórdicos e melódicos e articulação da dinâmica com os mesmos.....	112
5.4.5 A organização do discurso musical no segundo andamento...	115
5.4.6 Elementos comuns entre os dois primeiros andamentos.....	116
5.4.7 Improvisação, imaterialidade e sua grafia na partitura: conexões simbólico-musicais.....	116
5.4.8 Dinâmica como ferramenta de repouso sonoro para a imagem da Luz.....	118
5.5 Terceiro Andamento – <i>VITRIOL</i> .....	119
5.5.1 A simbologia do número três como síntese entre a Sombra e a Luz.....	120
5.5.2 Motivo e aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.48).....	121
5.5.3 Relação entre instrumentação, performance e análise simbólica (Figs.49 a 51).....	123
5.5.4 Dinâmica e aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.53).....	125
5.5.5 Relação entre performance e análise simbólica (Figs.53 e 54).....	126
5.5.6 Motivos, aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.54).....	127
5.5.7 Dinâmica, aspectos tímbricos e performance (Figs.55 e 56)..	128
5.5.8 Relação entre performance e análise simbólica (Fig.58)....	131
5.5.9 Desfecho da obra: dinâmica, aspectos rítmicos e tímbricos...	132
Conclusão.....	135
Referências Bibliográficas.....	140
Anexos.....	143
Anexo 1 (gráficos dos testes acústicos das baquetas <i>Ritual</i> ).....	144
Anexo 2 (fotografias sobre a exploração tímbrica das baquetas <i>Ritual</i> )....	152
Anexo 3 (fotografias das baquetas <i>Ritual</i> – outros ângulos).....	155
Anexo 4 (partitura da peça <i>Tetragrammaton IV</i> ).....	159
Anexo 5 (entrevistas com Roberto Victorio).....	178

## Lista de Abreviaturas

An. – anexo  
Aplic. –aplicação  
c. – comprimento  
cf. – conferir  
d. – diâmetro  
Fig. – figura  
Figs. – figuras  
MM – medida metronómica  
p. – página  
UA – Universidade de Aveiro  
UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso  
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Lista de Gráficos

Gráfico 1.....	145
Gráfico 2.....	146
Gráfico 3.....	147
Gráfico 4.....	148
Gráfico 5.....	149
Gráfico 6.....	150

## Lista de Figuras

Figura 1.....	14
Figura 2.....	53
Figura 3.....	54
Figura 4 <sup>1</sup> .....	55
Figuras 5 e 6.....	56
Figuras 7 e 8.....	58
Figura 9.....	60
Figura 10.....	62
Figura 11.....	64
Figuras 12 e 13.....	65
Figura 14.....	66
Figura 15.....	67
Figuras 16, 17 e 18.....	69
Figuras 19, 20, 21, 22 e 23.....	70
Figura 24.....	79
Figura 25.....	83
Figura 26.....	87
Figura 27.....	91
Figura 28.....	92
Figura 29.....	93
Figura 30.....	96
Figuras 31 e 32.....	98
Figura 33.....	99
Figura 34.....	101
Figura 35.....	103
Figura 36.....	104
Figura 37.....	105
Figuras 38 e 39.....	106

---

<sup>1</sup> Fotografia tirada por Scott Weathersson. Demais fotografias são de autoria de Vica Hamad.

Figuras 40 e 41.....	107
Figura 42.....	110
Figura 43.....	111
Figura 44.....	114
Figura 45.....	115
Figura 46.....	117
Figura 47.....	119
Figura 48.....	120
Figuras 49, 50, 51 e 52.....	124
Figura 53.....	125
Figura 54.....	127
Figuras 55 e 56.....	129
Figura 57.....	130
Figura 58.....	131
Figura 59.....	133
Figuras 60 a 67.....	153
Figuras 68 a 74.....	154
Figuras 75, 76 e 77.....	156
Figuras 78 a 81.....	157
Figuras 82 e 83.....	158

## Introdução

A ideia inicial do presente trabalho, por se tratar de uma tese de Mestrado em Performance, surgiu do interesse em trabalhar com uma peça para multipercussão, pelo facto de, assim, poder ter um amplo leque de instrumentos a serem investigados que dialogam juntos na linguagem musical proposta pelo compositor. O ponto de partida foi a obra *Tetragrammaton IV*<sup>2</sup> (2006) de Roberto Victorio<sup>3</sup>, compositor brasileiro. O facto de ser eu um brasileiro a estudar no estrangeiro creio ter influenciado também a escolha de uma peça dum compositor de mesma nacionalidade. Já havia trilhado uma trajectória no universo do compositor por ter gravado três obras do mesmo – *Transeuntes Transitamos* (versão para percussionista, soprano e orador), *Três Cantos Silvestres* (para vibrafone, clarinete, guitarra eléctrica e baixo eléctrico) e *Chronus I* (para duo de flauta e multipercussão) – num trabalho anterior: o *CD Aclimático*. Na medida em que apreciei muito o que então conheci da sua obra, houve interesse em mergulhar um pouco mais na linguagem musical do compositor em questão.

A partir desta decisão, iniciamos uma pesquisa mais profunda sobre o compositor e a sua série de treze obras *Tetragrammaton*<sup>4</sup>, tendo escolhido a quarta para objecto de estudo desta tese. Segundo o compositor, as treze obras formam não só uma rede, mas a percepção de uma única obra dividida em treze partes, todas ligadas entre si a partir de uma componente numerológica e filosófica. Toda a série foi criada a partir da numerologia do

---

<sup>2</sup> Partitura manuscrita pelo compositor. Ver An.4, p.159

<sup>3</sup> Roberto Victorio, nascido em 1959 no Rio de Janeiro, é mestre em composição e doutor em etnomusicologia, com pesquisa voltada para a música ritual da etnia Bororo do estado do Mato Grosso, Brasil. Como compositor, tem mais de duas centenas de obras gravadas e executadas nos principais eventos do Brasil e do exterior. Como regente, atuou com a Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro e a Orquestra Sinfônica da UFMT e com o Grupo Música Nova da UFRJ. É regente, diretor musical e instrumentista do Sextante, grupo de câmara que fundou em 1986 no Rio de Janeiro e que até hoje, em Mato Grosso, trabalha exclusivamente com a produção musical brasileira contemporânea, tendo realizado mais de uma centena de primeiras audições de obras brasileiras de concerto, muitas delas escritas originalmente para o grupo, que teve em 1999 o *CD Grutas Permitidas* como representante do Brasil na Tribuna Internacional da Unesco, em Paris. É professor de Composição, Etnomusicologia e Estética da Música da graduação e do Mestrado em Estudos do Contemporâneo na UFMT e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.

<sup>4</sup> Série *Tetragrammaton*: I- para 4 trompetes/ II- para 4 clarinetes/ III- para clarinete, percussão múltipla e orquestra sinfônica/ IV- para percussão múltipla/ V- para clarinete, trombone baixo, contrabaixo e piano/ VI- para vibrafone/ VII- para vibrafone e marimba/ VIII- para 4 violões (guitarras)/ IX- para percussão múltipla e piano/ X- para xilofone/ XI- para violão (guitarra) solista e sexteto de percussão múltipla/ XII- para quarteto de cordas/ XIII- para violão (guitarra) solo

quaternário, tanto na escolha do instrumental como na relação que une as treze peças. A relação do treze, nesta série, dá-se pela importância deste número como transmutador. Segundo o próprio compositor, o treze “*representa sempre uma grande transição, um estágio. É um número visto como amaldiçoado exactamente por isso, porque causa grandes transformações. Este número também tem uma ligação reflexiva com o quatro pela soma numeral que, na verdade, faz com que o treze seja uma projecção do quatro*”. Foi também em conversa com o compositor que descobrimos a questão filosófica em que a série *Tetragrammaton* se alicerçava – a filosofia mística cristã de Jacob Boehme. Logo, percebemos a importância de entender as ideias deste filósofo para melhor compreender musicalmente a peça em questão nesta tese.

O foco central desta investigação é a análise técnico-musical-performativa da obra *Tetragrammaton IV*, baseada na cosmologia de Jacob Boehme, nas suas questões filosóficas e abstractas e no conceito de música ritual, uma vez que o compositor assim classifica o seu trabalho composicional. Ressaltamos que não temos aqui a pretensão de esgotar os conteúdos filosóficos, nem aprofundá-los, por se tratar de uma investigação musical sob o ponto de vista de um percussionista e, sim, de abrir possibilidades de novas leituras e uma melhor interpretação musical performativa da obra em questão.

Iniciamos esta pesquisa, portanto, abordando resumidamente aspectos da biografia e das ideias de Jacob Boehme relevantes para a presente análise, no capítulo *Breve exposição sobre Jacob Boehme e a sua cosmologia*. Desta forma, damos a conhecer logo em princípio os aspectos da sua filosofia que utilizaremos para as analogias feitas ao longo desta investigação.

Em seguida, trilhamos em busca de uma definição para Música Ritual, para isso percorrendo os caminhos da etnomusicologia. É nesta linha que se apresenta o segundo capítulo desta investigação – *Música e prática religiosa, na origem do conceito de música ritual*. Abordamos exemplos de culturas nas quais a música e o ritual religioso se fundem na tentativa de entendermos a relação entre estes dois componentes e assim tentarmos melhor compreender a criação musical de Roberto Victorio e a sua própria concepção de Música Ritual.

Seguindo sob o prisma da ritualidade, com o olhar voltado para o contexto da música contemporânea, exploramos a característica que a contemporaneidade tem de dialogar com as mais diversas manifestações culturais e com outras linguagens do conhecimento humano na busca de inovações e experimentações. É este território que percorremos no terceiro capítulo – *Linguagem da música contemporânea associada a uma ritualística musical e ao Tetragrammaton IV* –, construindo associações e possíveis relações da obra em análise com conceitos contemporâneos musicais e evidenciando o uso, em alguns momentos, do aleatório na busca de atingir objectivos relacionados à cosmologia boehmiana em questão.

Em geral, nas peças para multipercussão, pode-se utilizar um modelo de baqueta para peça múltipla (mais genérica neste caso) a fim de se obter um melhor resultado no todo da obra. Durante esta investigação houve a necessidade performativa de criar um modelo específico no qual cada lado da baqueta contivesse duas extremidades distintas justapostas. A obra *Tetragrammaton IV* trouxe-nos desafios que buscamos solucionar de diversas maneiras – na opção do instrumental, na sua disposição e na criação deste modelo das baquetas *Ritual*. A pesquisa que envolveu a sua criação encontra-se detalhadamente descrita no quarto capítulo desta presente tese – *Baquetas Ritual*.

O capítulo que se segue, *Análise da obra Tetragrammaton IV*, subdivide-se em: prólogo, montagem do *setup* da peça e análise detalhada dos três andamentos da peça. A análise é realizada tanto no que diz respeito à linguagem técnico-musical como quanto à simbologia presente na obra, baseada nos conceitos filosóficos boehmianos.

Em suma, partindo da análise musical da obra *Tetragrammaton IV*, estendemos o universo de estudo para o campo filosófico de música ritual e da cosmologia boehmiana, na medida do necessário para a compreensão da obra. Igualmente, abordamos também a discussão da linguagem musical contemporânea e, como produto e resultado aplicado da presente investigação, surgiu a concepção de uma linha de baquetas próprias para a peça em questão.



Por fim, concluímos o trabalho destacando os seus pontos relevantes, o percurso pelo qual esta investigação se desenvolveu e elementos de nossa contribuição para o campo da música percussiva de concerto e apontando para possíveis caminhos a serem seguidos em estudos futuros no aprofundamento desta senda.

## 1 – Breve exposição sobre Jacob Boehme e a sua cosmologia

*Uma das maiores figuras da mística especulativa de todos os tempos, Boehme foi um dos precursores do idealismo e do romantismo alemão. Através de uma linguagem figurativa, desprovida de termos técnicos, os escritos de Boehme expõem uma filosofia dinâmica da vontade e da liberdade. Sua preocupação essencial é explicar o nascimento dos seres e do ser em geral. (HUISMAN, 2004: 163)*

Na medida em que o objecto de estudo aqui observado está intrinsecamente ligado ao pensamento de Jacob Boehme, passamos, antes de mais nada, a apresentar sucintamente um pouco da sua biografia e o cerne da sua produção filosófica, ligada fundamentalmente a questões de teologia cristã, numa compreensão pessoal.

Jacob Boehme (1575 – 1624) nasceu numa pequena cidade chamada Alt Seidenburg, na Alemanha. Filho de pais humildes e luteranos, foi colocado a trabalhar desde pequeno como cuidador de animais e, mais tarde, aprendeu a ler e a escrever, porque os seus pais perceberam nele alguma aptidão para “algo mais”. Tornou-se posteriormente pai de família e aprendiz de sapateiro, tendo exercido esse ofício por muitos anos. Boehme sempre foi interessado por religiosidade e lia a Bíblia assiduamente. Viveu justamente num período religioso de muitos conflitos e disputas teológicas, onde, de um lado, as frentes protestantes combatiam a Igreja Católica e, do outro, esta, através da contra-reforma, combatia as restantes. Boehme vivia então um estado de angústia e de incerteza muito grande e pedia fervorosamente a Deus que lhe revelasse a verdade, pois eram muitas as dúvidas e as opiniões contrárias a respeito de Deus, da religião, das Escrituras Sagradas, usando o nome de Deus para justificar vários males que eram cometidos na época, neste combate ideológico. Foi neste contexto que recebeu por quatro vezes a iluminação divina, em diferentes momentos de sua vida, e que começou a aprofundar as suas ideias e a registá-las em escritos.

*O mistério de Jacob Boehme está em toda parte: em suas experiências de “iluminação”. Aos vinte e cinco anos, tem uma experiência fundamental, a base de toda a sua obra: quando fitava o brilho de um vaso de estanho, sentiu-se subitamente atravessado por um extraordinário fluxo de informações sobre a natureza oculta das coisas. Num primeiro momento essas informações são-lhe incompreensíveis, e ele espera doze anos para compreender plenamente o que lhe foi “dado” nesse momento inesquecível. (NICOLESCU, 1995: 37 e 38)*

Sem grandes estudos formais, tornou-se um grande místico cristão que influenciou a filosofia, impregnando-a de misticismo religioso.

*Misticismo – [...] Toda doutrina que admita a comunicação direta entre o homem e Deus. [...] Para isso, insiste-se na impossibilidade de chegar até Deus ou de realizar qualquer comunicação com ele através dos procedimentos comuns do saber humano, [...]. Por outro lado, insiste-se também numa relação originária, íntima e pessoal entre o homem e Deus, em virtude da qual o homem pode retornar a Deus e unir-se finalmente a ele num ato supremo. Este é o êxtase, que Dionísio considera a deificação do homem. (ABBAGNANO, 2007: 783)*

Refere-se, na compilação da AMORC<sup>5</sup> – *Jacob Boehme, O Príncipe dos Filósofos* – que o misticismo é um tipo de religião que enfatiza a atenção imediata da relação directa e íntima com Deus, com a consciência da Divina Presença. O iniciado que alcançou o “segredo” foi chamado de místico. A essência do misticismo é a experiência da comunicação directa com Deus.

Ao fim da Idade Média, vivia-se um período de racionalização e de antropocentrismo. Tudo deveria ser explicado pelo racional e com isto houve uma separação entre corpo, espírito e mente, sendo esta a única valorizada – mentalidade cientificista. Com isso, o corpo foi aniquilado, acentuando a solidão do homem pela proscrição gnosiológica das emoções e paixões, transformando o homem em “coisa”. Um mundo de “coisas” incomunicáveis foi edificado, tendo como alicerces a solidão e o racional.

Já Boehme refere que o *ser-no-mundo* deve se dar não só pelo corpo, mas também pelo coração, onde surge o esplendor da luz, na sensibilidade, nos pensamentos, no cérebro, onde então o espírito entra em contemplação.

*O estudo místico consiste essencialmente em definir os graus progressivos da ascensão do homem até Deus, em ilustrar com metáforas o estado de êxtase e em procurar promover essa ascensão com discursos edificantes. Os graus da ascensão mística são habitualmente três: pensamento (cogitatio), que tem por objeto as imagens provenientes do exterior e destina-se a considerar as marcas de Deus nas coisas; a meditação (meditatio), que é o recolhimento da*

---

<sup>5</sup> A Ordem Rosacruz, AMORC, é uma organização internacional de carácter místico-filosófico, que tem por missão despertar o potencial interior do ser humano, auxiliando-o em seu desenvolvimento, em espírito de fraternidade, respeitando a liberdade individual, dentro da Tradição e da Cultura Rosacruz.

*alma em si mesma e que tem por objeto a imagem de Deus; e a contemplação (contemplatio), que visa a Deus mesmo. (ABBAGNANO, 2007: 783, 784).*

Jacob Boehme já defendia estes graus, embora não os classificasse necessariamente assim. Percebe-se na sua obra que não exclui o racional, mas que não somente através dele se compreende o espírito e o mistério de Deus. Para isso, deve-se, como um estudante, explorar a profundidade divina e querer fazer isso para o bem e não por querer ser admirado pelos olhos do mundo e para vantagem pessoal. Aprofundar-se em Deus exige resignação, vontade submissa a Deus e buscá-lo pela humildade e pelo abandono.

Boehme diz que o misticismo proporciona a experiência real da unidade do Universo através de estados como a consciência cósmica; já a filosofia teoriza sobre esta provável unidade e a ciência tenta prová-la. A unidade do Universo e a essência Divina não podem ser inteiramente expressas pela linguagem humana. Apenas o espírito da alma, que perscruta a luz, a compreende.

Boehme defendia a ideia de que os homens são formados a partir da natureza, das estrelas e dos elementos. Deus, o Criador, domina todas as coisas como faz a seiva em relação à árvore inteira. Para Jacob Boehme todos os elementos da Terra e da Natureza, assim como o Homem, têm o bem e o mal dentro de si, o céu e o inferno. Acredita-se que a actualidade de Boehme resida, precisamente, em seu vínculo com a dialéctica vital entre o corpo e o espírito e o sentido positivo que, para ele, tem o mal.

*A aposta de Jacob Boehme era e continua sendo um desafio crucial: conciliar, embora guardando as especificidades recíprocas, princípios opostos: racional e “irracional” [ou supra-racional], matéria e espírito, finalidade e não finalidade, bem e mal, liberdade e lei, determinismo e indeterminismo, imaginário e real, conceitos que, aliás, diante de sua filosofia, aparecem como pobres e risíveis aproximações de conceitos infinitamente mais ricos. (NICOLESCU, 1995: 42)*

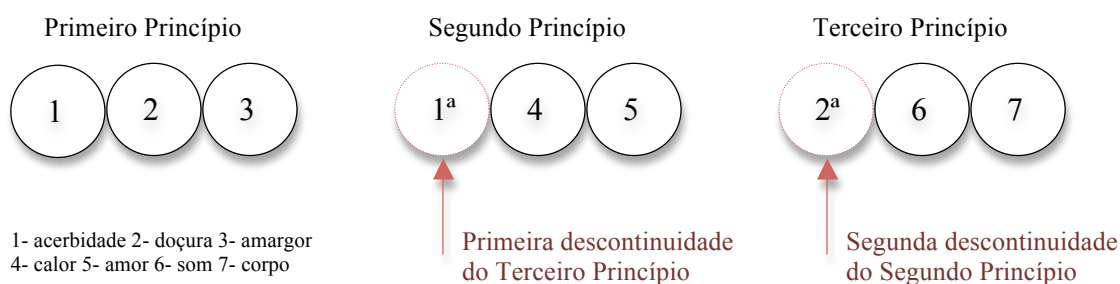
Boehme defende a ideia de que tudo o que existe é regido por um número restrito de leis. A sua cosmologia baseia-se numa estrutura ternária em interacção com uma estrutura septenária. A estrutura ternária da Realidade proposta por Boehme é constituída por três

Princípios – o Primeiro Princípio: a fonte das trevas, o Segundo Princípio: a força da Luz e o Terceiro Princípio: a extrageração, uma força conciliadora entre os três Princípios que interagem num regime de contradição. Esse processo de contradição é o que permite a manifestação de qualquer existência. Qualquer fenómeno da Realidade, incluindo o próprio homem, contém em si os três Princípios, em coexistência.

Esta teoria de Jacob Boehme é alicerçada numa ordem simbólica e tem carácter qualitativo. É por meio da contradição que se torna possível a manifestação. Esta, por sua vez, é regida por um sistema septenário em interacção contínua com o sistema ternário, onde todos os processos da Realidade são regidos por sete qualidades, em constante interacção, que são: a acerbidade, a doçura, o amargor, o calor, o amor, o som e o corpo.

O Primeiro Princípio é formado pelas três primeiras qualidades citadas e, pela contradição e conciliação entre elas, gera uma roda de angústia que se mobiliza e, através do *princípio da descontinuidade* (da manifestação) – o Terceiro Princípio, segue em evolução, proporcionando um movimento harmonioso entre as três qualidades do Primeiro com as outras duas qualidades do Segundo Princípio – o calor e o amor. Porém, para que haja a manifestação plena do Divino, um *segundo princípio de descontinuidade* (da afirmação) intervém – o Segundo Princípio, gerando uma nova tríade: o elemento virtual – a *descontinuidade* engendrada pelo Segundo Princípio, o som e o corpo, ou seja, o Terceiro Princípio (Fig1). Assim, vê-se que o Terceiro Princípio age como um conciliador entre o Primeiro e Segundo Princípios, quando intervém na *primeira descontinuidade*, o que Jacob Boehme nomeia como *relâmpago*. Essas descontinuidades, características do ciclo septenário, introduzem um elemento de indeterminação, de liberdade e de escolha em contraste constante com a determinação e a opressão.

(Fig. 1)



Tendo em vista que a palavra “contraste” significa primordialmente oposição ou diferença, o recurso do contraste no âmbito artístico representa um elemento constitutivo fundamental para inúmeros contextos da expressão musical, seja na elaboração de qualquer discurso musical, seja como ferramenta de um critério composicional. A manipulação do contraste pode ser aplicada ao âmbito das dinâmicas ou das tessituras, na combinação e variação de timbres ou na orquestração em geral, podendo todos estes elementos estarem associados sob inúmeras variantes.

No caso da série *Tetragrammaton*, poderíamos relacionar esta característica do contraste, marcante na cosmologia boehmiana, à opção do compositor na elaboração das paisagens sonoras, utilizando-se do contraste para criar diferentes ambientes musicais e baseando-se na estrutura ternária e septenária da cosmologia de Boehme para construir todas as treze peças da série e as relações entre elas. No caso específico do *Tetragrammaton IV*, a estrutura ternária boehmiana é representada alegoricamente nos três andamentos da peça, correspondendo aos três Princípios da Essência Divina de Boehme, ainda que o compositor utilize também outros referenciais místicos associados como, por exemplo, o conceito de *Maat*, relacionado ao primeiro andamento e a postura alquimista em busca da Pedra Filosofal (*VITRIOL* – o terceiro andamento).

## 2 – Música e prática religiosa, na origem do conceito de música ritual

Além de termos uma noção sobre a cosmologia de Jacob Boehme para podermos melhor compreender a obra *Tetragrammaton IV*, optamos também por fazer uma reflexão sobre ritualidade e música ritual, uma vez que assim é classificada a obra pelo próprio compositor.

Para isso, iniciamos esta reflexão na busca de uma definição para Música Ritual, percorrendo os caminhos da etnomusicologia e abordando exemplos de culturas nas quais a música e o ritual religioso se fundem no intuito de entendermos a relação entre estes dois componentes e assim tentarmos melhor compreender a criação musical de Roberto Victorio e a sua própria concepção de Música Ritual.

A sagração religiosa e a música aparecem atadas em inúmeros episódios da história da humanidade. A música, como uma das mais significativas expressões culturais para quase todas as civilizações, desde tempos imemoriais, e a religião, enquanto manifestação humana de respeito, fidelidade e gratidão ao Divino pelo milagre da natureza universal e da existência da vida, são factores essenciais em praticamente todas as estruturas socioculturais. Para muitas sociedades ou grupos étnicos esta manifestação artística traduz-se num elo de integração entre o mundo material e o mundo espiritual. A música, nestes âmbitos, pode estabelecer uma simbiose com outras actividades, como as orações e recitações, ou também com a dança, a costura, a culinária, etc., de tal forma que não haja sentido em desassociá-la do seu específico contexto ritualístico.

*I determined that there were almost no communities or groups within the major world religions in which chant and music did not play a vital role". [...] music was the 'glue' in the ritual that bound together word and action and also reinforced static social and religious hierarchies [...]. (BECK, 2006:1, 2)*

Com os seus respectivos procedimentos, os rituais religiosos ou festivos, dependendo das culturas e manifestações dos povos, podem apresentar variantes circunstanciais, como

também ser normatizados, preservando a tradição ritualística intacta durante séculos. Poder-se-ia lembrar também a importância da componente musical, interferindo na preservação e perpetuação dos rituais e na propagação das crenças.

Acreditamos que a música actue como um catalisador entre um culto e sua respectiva civilização, inclusive, estreitando o sentimento de identidade e integração de uma sociedade. Há uma sinergia entre o culto e a música na medida em que um potencializa o outro como numa espécie de *feedback* positivo. Assim, vão se construindo as características culturais de um povo de forma imbricada, onde não podemos identificar precisamente o que influenciou o quê. A música em louvor a um ou mais deuses é uma forma de culto e o culto é, por si, uma evocação ao Divino. Como ele é feito (sendo a música parte dele) é o que chamamos de ritual.

Neste âmbito, talvez não seja perceptível a fronteira existente entre a música e a religião, estando ambas tão inerentes às manifestações de um povo. Através do mecanismo da sensibilização por intermédio das canções – sejam elas sacras, de cunho nacionalista, ou com mensagens políticas – muitos dogmas podem ser sustentados e reafirmados, auxiliando, dessa forma, na delineação da organização social, formatada de acordo com os interesses da supremacia de um grupo – seja ele eclesiástico ou laico.

Foi nessa medida que os missionários religiosos não prescindiram do recurso musical, explorando-o de diversas formas, ora mantendo melodias e línguas nativas, ora divulgando assim a cultura das suas origens. Portanto, mais do que uma das áreas das manifestações artísticas, poderíamos sim considerar a música também como um instrumento de expansão, de dominação territorial e afirmação de uma supremacia cultural perante os povos dominados em outros períodos da história da humanidade e, quem sabe, até nos dias de hoje, se nos propusermos a uma reflexão sobre a música e a globalização. Esta expansão talvez hoje em dia não se exerça mais por intermédio da força bruta, institucionalizada nos períodos coloniais, mas continua através da capacidade que a música tem de capturar a atenção das pessoas por onde elas são mais sensíveis: a sedução através dos sentidos humanos, denominada *aesthesis*.



Por outro lado, os colonizadores acabam por ser também influenciados pelas culturas locais, trazendo para as suas práticas elementos e referências culturais que não existiriam sem o contacto estabelecido.

Como diz Amin Maalouf, há sempre uma troca de pertenças entre as pessoas quando se partilham vivências e quando conhecemos uma cultura que não é a nossa. E, assim, cada ser humano tem pertenças em comum, mas cada um tem um conjunto de pertenças que é individualizada. O perigo está em assumir como factor determinante da identidade de um povo uma única e exclusiva pertença, levando assim a intolerâncias, fatalismos e desrespeitos entre os homens. (cf. MAALOUF, 2009)

Trazendo esta reflexão para o presente trabalho, por mais que se reconheça em Roberto Victorio um compositor claramente associado à cultura musical erudita da Europa, não nos devemos esquecer de que realiza o seu trabalho no Brasil, país em que há uma cultura de percussão e, em especial, da sua performance associada a ritos religiosos, particularmente forte. Logo, o seu conjunto de pertenças já é inevitavelmente diferente do de um compositor exclusivamente europeu. Os seus referenciais são compostos pela história da sua trajectória de vida.

Sendo o Brasil (lugar de origem do compositor em questão) um país reconhecido notadamente pela sua rica pluriculturalidade, fruto da miscigenação de raças, ainda que, como dissemos, Victorio tenha um referencial ambientado na cultura europeia, fica evidente, no seu trabalho musical, a influência exercida pelo seu berço cultural, talvez até como uma forma de afirmar o valor cultural do seu país, ainda que sob um olhar peculiar, coadunado ao vanguardismo da arte contemporânea.

## **2.1 - Um paralelo entre a música ritual, no seu ambiente natural e no âmbito da música de concerto**

A denominação ‘música ritual’, oriunda da etnomusicologia, é utilizada para definir as manifestações de carácter musical (independente de qual género, natureza, timbre ou

formato musical) amalgamadas aos mais variados ritos e cerimónias. Na presente pesquisa, há a necessidade de se traçar um paralelo entre o conceito de música ritual mais amplamente estudado pela etnomusicologia e a definição utilizada pelo compositor em questão para identificar o universo onde a sua música de concerto está inserida. Por que motivo o compositor Roberto Victorio utiliza o termo música ritual para classificar a fase actual do seu trabalho composicional, uma vez que esta actividade não parte de uma manifestação da crença popular ou religiosa?

A respeito da música ritual, escreve Victorio:

*É um termo da etnomusicologia que eu utilizo para definir uma vertente da música contemporânea de concerto. Na verdade um afluente pouquíssimo explorado que alicerça as resultantes sonoras a processos arcanos na feitura da obra musical, tais como: numerologia, tradição cabalística hebraica, terminologias e intenções veladas alquímicas e o estudo das músicas rituais de etnias não ocidentais e o estabelecimento de conexões não-visíveis na construção do arcabouço sonoro de minhas obras.<sup>6</sup>*

Como bem define nesta citação, resolve utilizar este termo, que tem os seus alicerces no olhar etnográfico, no contexto das manifestações culturais voltadas para o culto da divindade, aproximando a sua música desta realidade, uma vez que parte desta fonte para a sua criação. Qual então seria a relação concreta que podemos fazer entre o *Tetragrammaton IV* e uma manifestação popular religiosa de carácter ritual?

Numa das suas obras, *Codex Troano*<sup>7</sup>, Victorio utiliza o código maia da criação, aliado à tradição cabalística hebraica e à numerologia, como estrutura basilar para desenvolver o percurso musical desta obra. Sobre esta peça, envolvendo o conceito de música ritual, escreve Victorio:

*[...] a finalidade foi transplantar ao universo musical as práticas e os percursos internos ritualísticos, na tentativa de transpor as percepções pelo envolvimento com a inexplicabilidade ritual, aliada à prática musical enquanto obra de arte. Esta busca de coerência no amálgama entre dois universos aparentemente tão distantes, como a **música** (enquanto construção e*

---

<sup>6</sup> VICTORIO, 2008 – entrevista. nº 1. Ver An.5, p.179.

<sup>7</sup> A obra foi composta em 1987 especialmente para John Boudler e o Grupo de Percussão da UNESP (PIAP), sendo estreada, no mesmo ano, na própria universidade e, no ano seguinte, executada no Seminário “Time in Music” em Grosnjan / Iugoslávia.

elaboração sonora) e o **ritual** (como prática e mecanismo de transcendência) forma o alicerce do trabalho composicional que intitulo **música ritual**. Em síntese, a partir desta obra em minha produção, tentei mostrar que ritual e música, enquanto práticas e enquanto materiais estreitamente ligados ao simbólico, unem-se como um só organismo. O ritual como manifestação prática, concretizando formas expressivas e sintonizado com a música no sentido de transmissão em níveis distintos de percepção, através de canais simbólicos. Ritual e música unindo-se como formas expressivas e unificadoras, com poder de materializar os estados subliminares de consciência, não só em intenção, mas em ação. (VICTORIO, s/d: p.1)

Na musicologia, ainda não é comum o uso de uma definição padrão ou concreta sobre a música ritual, haja visto que, na edição mais recente do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), não há uma definição específica de música ritual e sim somente o verbete *Ritual*<sup>8</sup>, referindo-se a uma prática religiosa dos cânticos sacramentais e de *Liturgia* neste mesmo âmbito. Portanto, torna-se difícil e até arriscado avaliar uma música de concerto diante desta perspectiva. Nessa tentativa e a título de exemplo, é oportuno recorrer a dois significativos aspectos ritualísticos brasileiros – os cerimoniais dos índios Bororos, no Mato Grosso do Sul, e o candomblé da Bahia – no intuito de estabelecermos uma breve análise comparativa entre estas práticas e a componente ritualística presente em *Tetragrammaton IV*.

### **2.1.1 - Um prisma sobre a representatividade das maracas para os rituais indígenas e para a obra *Tetragrammaton IV***

*Entre os instrumentos de percussão [indígenas] contam-se os seguintes: [...] o Maracá ou Caracaxá, era um chocalho feita de cabaça com pedrinhas dentro à imitação do chocalho da cascavel, de que ele recebeu o nome* (MELO, 1947: 19).

Apresentando esta obra uma extensa gama de timbres provenientes não só do extenso aparato instrumental utilizado, como também da exploração tímbrica elaborada nestes instrumentos, desperta-nos a atenção o emprego do maracá<sup>9</sup> (ou da maraca). Sendo este um

---

<sup>8</sup> *Ritual* (from Lat. *rituale*). In the Western Church, a manual with prayers and rubrics used by a priest in the administration of the sacraments. See *LITURGY AND LITURGICAL BOOKS*.

<sup>9</sup> Maracá, segundo Chevalier (1982: 440) significa: *Instrumento sagrado que tem a mesma função que o tambor siberiano entre os xamãs americanos. Os tupinambás fazem-lhe oferendas de alimentos (...); os*

idiofone de origem indígena, o mesmo integra a estrutura basilar de diversos rituais tanto em contextos quotidianos quanto sagrados. O chacoalhar executado neste instrumento em forma de *ostinato* conduz os integrantes ao transe e à co-participação no ritual por intermédio da repetição da sonoridade etérea e dispersa comum ao maracá. Diante desta componente tímbrica inerente a este instrumento, percebemos o seu valor para a efectivação dos cultos indígenas. No caso dos índios Bororos, os toques com os chocalhos iniciam muitas das actividades colectivas, como a pesca ou os rituais sagrados.

*O ponto de partida é dado pelo bapo (chocalho globular), imprimindo uma constante rítmica que se mantém durante todo o ritual, com pequenas variantes de pulso nos momentos de descanso vocal (interlúdios instrumentais). A regularidade rítmica - como um 'ostinato' - do bapo (bem como seu timbre diluído) funciona não só como um alicerce para o tecido musical, mas principalmente como um veículo de efeito hipnótico, de encantamento. Os ataques, depois de um certo tempo, acabam incorporados ao pulsar dos participantes, haja visto que a constante rítmica, em geral, é a mesma do pulso humano. (VICTORIO, 2002)*

Para muitas sociedades ou etnias, as actividades sociais, civis e colectivas manifestam-se consideravelmente imbricadas com as actividades religiosas e culturais – nomeadamente, com a música, as artes plásticas, a dança, a indumentária – onde muitas vezes não se consegue identificar precisamente um destes aspectos assinalados de forma isolada. No caso dos índios Bororos, bem como da grande maioria das sociedades indígenas da América do Sul, muitas das actividades correntes – como o trabalho, o lazer e a religião – manifestam-se num único contexto, imbuídas de carácter ritualístico e necessariamente colectivo, mesmo levando em consideração a perspectiva auto-suficiente na qual cada índio é educado na tribo.

---

*Iaruros gravam nele representações estilizadas de divindades que eles visitam durante os seus transe (...). Para os Índios Pawnee, os maracás simbolizam os seios da Mãe Primeira (...). Os Tupinambás do Brasil levavam os seus maracás para o além-túmulo, para assinalar a sua presença aos antepassados (...). Um dos símbolos da **comunicação** com o divino e da **presença**. Segundo Frungillo (2003: 202) significa: (1) *Idiof. sac., s.m., pl.* = 'maracás' – "Chocalho" de recipiente feito de "cabaça" contendo sementes, pedrinhas ou conchinhas, com cabo de madeira, geralmente enfeitado com penas de aves. De origem indígena, é usado apenas um instrumento em rituais de cura pelos 'pajés' ou em ocasiões de festas pelo chefe e outros integrantes da tribo. O termo deriva da língua 'Guarani' "mbaraká" que significa também música e pode ser encontrado com a ortografia 'maraká'. Conforme a tribo, é chamado de "marakatap", "maracaxá", "bapo", "xuatê" ou "xique-xique" (...).*

*Entre os Bororos e a maioria dos índios; o trabalho está impregnado de atividades rituais, de música e de prazer. Eles não saem de casa para trabalhar e depois voltam, para então sair e se divertir. Eles fazem tudo junto. O trabalho é ritualizado, toda atividade produtiva é também uma atividade ritualizada, cheia de lazer, com interrupções que não têm horário fixo. (FRANCISCO, SILVA, 2007/2008: p.79).*

Torna-se, portanto, bastante útil uma curta reflexão a respeito da dinâmica social dos índios Bororos, com vista a compreender as suas manifestações culturais inseridas nas respectivas dinâmicas sociais – dinâmicas e manifestações estas norteadas pela percepção cíclica do tempo. A ideia do ciclo remete-nos à perspectiva de continuidade, de infinitude. Para os Bororos, não há uma sectarização entre a materialidade e a imaterialidade, o dever e o lazer, a festa e a sagração. Sob esta perspectiva, os Bororos conectam a vida quotidiana à espiritualidade, num canal aberto em perene comunicação com o Divino.

O universo musical de Roberto Victorio assenta-se sobre um conjunto de manifestações arcanas. Cumpre lembrar que, além de manifestar interesse pelas heranças culturais de muitos destes povos, algumas das quais ainda nos são contemporâneas, este compositor buscou, na sua investigação etnomusicológica, vivenciá-las através do convívio com as tribos dos índios Bororos - no interior do estado do Mato Grosso do Sul, no Brasil – no âmbito do seu projecto de doutoramento.

Com efeito, a religião definitivamente integra as manifestações culturais dos povos, lembrando que a música apresenta uma estreita relação do homem com o Divino. Ao observarmos muitos destes rituais, a impressão que muitos de nós temos é estar diante de um espectáculo artístico com cena e música, o que na maioria das vezes não condiz com o real significado ritualístico das religiões não ocidentais, para quem as pratica.

Em *Tetragrammaton IV*, o maracá surge de forma imprevista em *VITRIOL*, o terceiro andamento, configurando-se como uma das “personagens” principais da obra. Afirmamos isto, pois, ainda que estatisticamente a sonoridade do maracá não se apresente com a mesma intensidade em comparação aos demais instrumentos desta peça, ou seja, ainda que só apareça pela primeira vez na segunda página do terceiro andamento, a componente simbólica velada e o seu colorido tímbrico diferenciado assumem um carácter surpreendente na obra, tornando-se bastante importante. Este aspecto ainda assume maior

relevância quando buscamos interpretar analiticamente a utilização do maracá em *Tetragrammaton IV* consoante a filosofia de Jacob Boehme, que determina o Terceiro Princípio da Essência Divina, no nosso caso, o terceiro andamento, como sendo o mundo material – universo extragerativo.

Buscando compreender a semântica da palavra “extragerar”, temos no verbete “gerar” o significado “originar”, “nascer”, “causar”. Já a palavra “extra” denota o sentido de “para além de”, “para fora de”. Assim como temos no nosso mundo material (Terceiro Princípio), segundo Boehme, a simbiose entre o mundo espiritual (Segundo Princípio) e a acerbidade/engendramento universal (Primeiro Princípio), o universo extragerativo manifesta necessariamente a renovação (evolutiva ou involutiva) e a frutificação de todo e qualquer ciclo da natureza. Analogamente, em *Tetragrammaton IV*, a “extrageração” pode estar simbolizada pela misteriosa aparição tímbrica dos maracás, utilizados especificamente neste episódio da obra.

Segundo Victorio, ao fazer uso do maracá na sua obra, busca a percepção da sua sonoridade justaposta à dos outros instrumentos, sem que haja uma delimitação da sua origem no mundo mítico Bororo e sem tentar uma reprodução da “sonoridade *in natura*”<sup>10</sup>. Buscamos assim esclarecer que o emprego dos maracás na peça em questão está comprometido com a sonoridade ritual tencionada por Victorio e não pretende simular visualmente um aspecto ritualístico ou algo de cerimonial.

Os maracás emergem em *VITRIOL* no engendramento dos “raios da Luz Divina” – simbolizados musicalmente pelo padrão de harmonização em *cluster* através das notas longas no vibrafone - FÁ# em *ff*, seguindo logo após pelo intervalo de segunda menor entre as notas MI e FÁ em *mf* –, intensificando a malha musical alegórica do nosso universo materializado (Terceiro Princípio boehmiano) transladado musicalmente neste terceiro andamento, de uma forma cabal, manifestando-se, ora num âmbito mais abstracto e rarefeito (através dos rufos com os maracás), ora justaposto, em actividade rítmica, aos demais membranofones presentes na obra.

---

<sup>10</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista. nº 3. Ver An.5, p.190.

Temos o intuito, nesta análise, de aglutinarmos informações que nos auxiliem na busca de correlações que favoreçam a profundidade da compreensão do *Tetragrammaton IV*, uma vez que foi construído sob o imagético extraído de conceitos sacro-filosóficos e rituais.

Roberto Victorio partiu de elementos e conceitos ritualísticos e filosóficos para escrever uma música que sugere o carácter transcendental, classificando-a como música ritual. A música ritual designada pela etnomusicologia, como dito acima, tem geralmente a sua origem espontaneamente num povo, para cultuar uma divindade. Num caminho distinto, partindo de conceitos e referenciais preestabelecidos, Victorio desenvolve um percurso de investigação de procedimentos arcanos e de manifestações culturais que não fazem parte da sua vivência quotidiana para elaboração estética de suas peças, sendo este engendramento artístico emblemático para a ritualística musical deste compositor. Reconhecemos, portanto, que o olhar exercido por Victorio sobre as referências ritualísticas pode representar o mesmo carácter de saciedade de uma necessidade metafísica – neste caso, individual –, sendo concebido através de uma trajectória distinta do contexto ritualístico primal típico, que assenta sobre um processo geralmente colectivo.

*Todos, absolutamente todos os materiais utilizados na série Tetragrammaton têm uma função simbólica, ou seja, têm uma razão de estarem compondo o texto invisível das treze obras como materiais tão importantes quanto os referenciais musicais.*<sup>11</sup>

Transpondo a ideia do ritual sagrado e adequando-a ao *Tetragrammaton IV*, poderíamos afirmar que, desde a concepção e a escrita da obra, passando pela montagem, até ao momento da performance, a peça está impregnada de um carácter ritualístico, independentemente do grau de consciência deste componente com que o intérprete a aborde. Trazer este referencial para a esfera da consciência interpretativa musical, buscando as relações filosóficas veladas, assim como aprofundando aquelas que o compositor manifestamente propõe, além de estimular um olhar pessoal do intérprete – tanto em âmbitos técnico-musicais, quanto na aventura que consiste em relacionar a obra a interpretações extra-musicais – é o que norteia fundamentalmente esta investigação.

---

<sup>11</sup> ibidem, p.189

Nessa medida, reconhecemos a margem de possível dúvida ou até fragilidade que envolve esta proposta, tendo em vista o carácter subjectivo e até mesmo inexplicável que abrange qualquer contexto ritualístico, especialmente sob a óptica humanística<sup>12</sup>, reducionista e mecanicista comum desde o século XIX até os tempos actuais. É importante compreender esta questão para acompanhar o caminho traçado por Victorio, ampliando o nosso vocabulário no terreno da simbologia, extremamente rico em códigos e metáforas, auxiliando-nos portanto na elaboração imagética com vistas à execução musical. A este respeito, acrescenta-nos Umberto Eco:

*É de facto sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica, constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos que os instrumentos fornecidos pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência o seu canal autorizado, e toda a aspiração do artista à clarividência, mesmo que poeticamente produtiva, tem sempre em si alguma coisa de equívoco. (1989: 82).*

Após este prisma a respeito dos maracás nas suas fronteiras ritualísticas, buscando associar as qualidades deste enigmático instrumento à investigação dos processos conceptivos em *Tetragrammaton IV* e estendendo-se ao âmbito da música de concerto, parece-nos favorável recorrer também a referenciais autênticos duma outra etnia que apresente a percussão como um elemento indispensável nas suas estruturas socioculturais e sagradas.

Tomemos, agora, o candomblé – culto afro-brasileiro aos Orixás (divindades africanas associadas a elementos da Natureza) – como exemplo para a análise comparativa em questão. Optamos por este culto para um exercício de análise comparativa, por dar o candomblé à percussão um papel fundamental e incontornável. A percussão integra de tal maneira o contexto ritual do candomblé que não se pode vislumbrar o desenrolar destes

---

<sup>12</sup>A conseqüente redução do funcionamento do Universo ao de uma máquina perfeitamente regulada e previsível fez com que todos os outros níveis de realidade e de percepção fossem descartados e o Universo fosse dessacralizado para ser conquistado. Todos os outros níveis da Natureza e do ser humano foram lançados “nas trevas do irracional e da superstição” e o sujeito foi transformado em objeto. Essa simplicidade aparente das leis da Natureza gerou uma euforia cientificista que contagiou muitas mentes, que postularam a existência de correspondências entre essas leis e as leis econômicas, sociais e históricas, gerando várias teorias e ideologias mecanicistas e materialistas – como, por exemplo, o marxismo e o capitalismo. Essas teorias e ideologias tornaram a idéia “da existência de um único nível de realidade” hegemônica nos ambientes científicos e acadêmicos. (SOMMERMAN, 2008: 54)



cultos sem que haja a presença percussiva ritualística: a percussão enquanto estrutura basilar neste contexto religioso. Até que ponto a percussão constitui ou intervém numa dada dinâmica sociocultural?

### **2.1.2 - Breve exposição sobre a percussão no candomblé, relacionando a transcendência religiosa com a sublimação lograda através da música de concerto**

A observação das relações entre motivos, timbres e alegorias simbólicas, como são praticadas no candomblé, pode ser enriquecedora para a nosso olhar sobre a peça *Tetragrammaton IV*, uma vez que traz um aparato claramente estabelecido e experimentado de ritualística musical com grande destaque para o instrumental de percussão.

*O candomblé é uma religião cujo culto se caracteriza pelos ritmos pulsantes dos atabaques e agogôs, por danças, cantigas e rituais para que os Orixás sejam reverenciados e homenageados. (ALMEIDA, 2009: 37).*

Para compreendermos a relação entre o acto religioso e a prática musical, no contexto do candomblé, é fulcral termos a sapiência de que a lógica existente nas dinâmicas socioculturais não ocidentais desenvolve um percurso distinto da lógica cartesiana e aristotélica, pilares do comportamento eurocêntrico e ocidental, em âmbitos gerais, até o final do século XX.

Através da investigação no terreno dos símbolos, encontraremos uma melhor compreensão lógica da dinâmica de tais expressões culturais. Cumpre lembrar o valioso contributo que a simbologia representa para a descrição de um princípio religioso, filosófico ou qualquer estudo com este enfoque. A esse respeito, afirma o físico Bassarab Nicolescu:

*O símbolo é um maravilhoso organismo vivo que nos ajuda a ler o mundo. Ele nunca tem um sentido último e exclusivo. Sua precisão consiste justamente no fato de ele ser capaz de abarcar um número indefinido de aspectos da Realidade. Com isso, somos obrigados a aceitar uma relativização de nossa maneira de ver. Essa relativização só pode estar presente se o símbolo é concebido em movimento e quando nós próprios o vivemos. O símbolo impõe uma neguentropia progressiva da linguagem, uma ordem crescente, um aumento da informação e da compreensão na medida em que vai atravessando os diferentes níveis de Realidade. (1995: 43).*

É justamente nesta linha que propomos este estudo analítico e performativo da obra *Tetragrammaton IV*, na linha simbólica, filosófica, imagética. Como afirma Jean-Luc Hervé, há dois aspectos fundamentais na construção de uma obra, para além de toda a organização no tempo: o material e as imagens sonoras. O material é a matéria, inanimada, com a qual se constrói uma obra: fundamentalmente, as alturas e as durações – é o que é quantificável e que pode ser tomado como parâmetro – e finalmente as notas. Mas embora seja importante naquilo em que ele participa, na “cor” da obra, o material passa para segundo plano em relação às imagens sonoras. Ao falar apenas de material e de parâmetro, esquece-se uma dimensão fundamental da obra, aquela em que se situa o movimento, o significado musical: as imagens sonoras. (cf. HERVÉ, 2005)

Diante desta proposta, falaremos sobre o candomblé que, na raiz do seu ritual, emana imagens sonoras a cada som percutido. Cada som tem uma simbologia, uma razão de ser e é específico para algum Orixá. Na música sacra ritual do candomblé, observa-se o valor que os instrumentos de percussão representam para esta cultura. Mais do que um elemento coadjuvante numa cerimónia religiosa, os instrumentos musicais possuem uma representação simbólica e sagrada, a ponto de o tambor ser reverenciado pelos praticantes desta religião.

No caso do *Tetragrammaton IV*, esta representação simbólica manifesta-se numa ténue camada, onde se intui o carácter ritualístico desvinculado da representatividade imediata causada pela presença dos instrumentos utilizados na obra, visto que Victorio afirma que *“Todo o instrumental utilizado é tradicional e a intenção é fazer ‘soar ritual’*

*(invisivelmente) e não ‘parecer ritual’ pela utilização de instrumentos não convencionais, ou étnicos, exóticos, etc.’”<sup>13</sup>*

Temos no candomblé uma formação instrumental percussiva – a orquestra do candomblé – através da qual se sustenta a estrutura do culto, constituída por um idiofone metálico, o *agogô* ou *gã*, além de três membranofones – os atabaques: *rum*, *lé* e *rumpi*. A comunicação entre os Orixás e os membros do culto é estabelecida por intermédio da música obtida pelos toques e cânticos em extrema conexão com a dança dos filhos e das filhas-de-santo, no momento da incorporação do Orixá. Para os nativos, iniciados ou praticantes desta religião, independente da posição hierárquica que eles ocupem nestas comunidades, não há uma dissociação entre os aspectos musicais presentes neste ambiente e os demais procedimentos ritualísticos<sup>14</sup>. Eles constituem um único organismo indissociável, a serviço da comunicação com o Divino.

*Podemos considerar a música como a energia que faz vibrar os orixás, resultando na incorporação de seus filhos e filhas-de-santo. Através de seus códigos, ela exerce um papel de comunicação. A música é complexa e está sempre inserida no contexto ritualístico, juntamente com outros itens, como, por exemplo, a dança, onde um não pode existir sem o outro.[...] a música nos cultos do candomblé é de importância decisiva, razão pela qual quase todos os rituais públicos e privados são acompanhados por sons de atabaques e cânticos. Não por outro motivo, todos os adeptos do culto, ao entrar no barracão, saúdam os atabaques, seja na festa pública ou em outro momento. Os instrumentos da orquestra do candomblé são considerados sagrados. [...] Pelo significado simbólico que têm, os atabaques do candomblé são objetos de muito zelo e acentuado respeito. [...] Enfim, a harmonia entre os tambores, os cânticos, a dança, os integrantes do culto, as pessoas presentes (quando ritual público) e toda a preparação anterior ao ritual, é que faz acontecer a ligação entre a terra e o mundo espiritual. (ALMEIDA, 2009: 95, 96).*

O ritual, composto tanto pelo elemento musical como por outros, incluindo a dança e a presença de ditos em outras línguas, é agente catalisador da transcendência inerente à prática do candomblé. No entanto, a música, também na prática e na *aesthesis* musical sem carácter ritualístico, pode contribuir para a catarse e para a sublimação. Nessa medida, uma

---

<sup>13</sup> VICTORIO, 2008 – entrevista. nº 1. Ver An.5, p.181.

<sup>14</sup> A música obtida pelos toques dos atabaques é parte integrante do culto em conjunto com as demais manifestações religiosas, nomeadamente: as orações, as oferendas, as indumentárias, as cores, os adereços, as danças, as loas, etc.

das intenções de Victorio, no seu percurso artístico, é associar a música e o ritual enquanto evocadores da transcendência.

A partir do comportamento musical no candomblé, podemos observar outros paradigmas distintos da estrutura musical tradicional ocidental. Um dos principais a se destacar é a importância que o atabaque *rum* apresenta para o culto. Sendo este o instrumento mais grave dentre o naipe dos atabaques, observamos que este tambor ocupa um lugar de destaque no ritual, tendo em vista que se apresenta como “solista” neste formato musical e religioso. Durante as cerimónias, enquanto os outros atabaques mantêm as bases rítmicas específicas de cada Orixá, é através do *rum* que são impelidos os estímulos sonoros, permitindo assim a incorporação do Orixá nos seus descendentes. Aparentemente de carácter improvisatório, estas “células rítmicas” apresentam variações nas cerimónias rituais. No entanto, isto não significa, em hipótese alguma, que tais variantes ocorram aleatoriamente, desconectadas da função religiosa. Existe uma interligação sincronizada entre a dança dos Orixás incorporados – especificamente, o movimento dos braços – e os toques no *rum*. A tarefa do alabê (o percussionista do culto) é de grande importância em todo o rito, sendo o mesmo “obrigado” a desempenhá-la sob máxima concentração e respeito, impossibilitando-o de incorporar os Orixás no momento do transe, ainda que o mesmo esteja envolto pela alegria e pela emoção que se desencadeiam no momento do culto. (cf. ALMEIDA, 2009)

Tomando como referência a postura do alabê no episódio ritualístico do candomblé, poderíamos relacioná-la à atitude do intérprete em *Tetragrammaton IV*, ou em qualquer obra com propósito similar, tendo em vista que a “sublimação” seria permitida somente aos indivíduos externos à performance – ou seja, aos iniciados ou aos religiosos, no caso do candomblé, e ao público, no momento da interpretação desta obra. Com esta observação não tentamos sobrevalorizar a questão performativa norteadora desta pesquisa, mas sublinhar a grande complexidade técnica e estética que esta obra abarca, exigindo do instrumentista um profundo estudo analítico e técnico.

Como diz Hervé, é preciso levar o auditor a escutar objectos sonoros que se afastem de cadeias de causalidade, isto é, propor-lhe ouvir o insólito. Para ele, o compositor tem uma

intenção que é imaginada concretamente nas suas “visões” de instantes musicais – suas imagens sonoras.

Ao recapitularmos esta sintética abordagem sobre a referida estrutura da organização musical no candomblé, defrontamo-nos com uma relação inversa perante a utilização das tessituras da música tradicional ocidental. Na grande maioria das vezes, compete aos instrumentos graves a sustentação harmónica e rítmica para que os instrumentos melódicos e harmónicos de frequências médio-agudas ou agudas desempenhem a função de solista. É dessa maneira que a organização da música ocidental tradicional é geralmente disposta, quer seja numa peça para piano solo, numa orquestra, numa filarmónica itinerante ou numa banda de rock. No caso do *Tetragrammaton IV*, observaremos mais adiante o seu comportamento no tópico 2.3.

Nessa medida, não nos querendo expor a uma discussão no terreno da antropologia ou da etnomusicologia – o que induziria ao desvio do foco desta investigação – julgamos oportuno ressaltar um ponto. Pode-se estabelecer um paralelo entre as estruturas musicais não ocidentais e a ruptura com os paradigmas tradicionais da música ocidental, por intermédio da abertura estética exercida pela música contemporânea. A opção por novos critérios estéticos – empreendidos pelos compositores ou intérpretes – pode também ser advinda da influência – ou ter se catalisado através da interrelação dialógica – de outras culturas ou esferas do conhecimento humano, desreferenciadas do ocidente. Sabemos, para citar como exemplo, o efeito que a música javanesa teve sobre Debussy ou mesmo as esculturas africanas, sobre Picasso.

## **2.2 - Componente ritualística na música minimal**

Temos no minimalismo um modelo representativo, entre outros, da influência exercida pelas manifestações culturais não ocidentais, ou pela música popular em geral, sobre a concepção e a produção voltada para a música de concerto, a partir da década de 60 do século XX. Com uma proposta distinta daquela que é delineada pela aleatoriedade – permeadora da indeterminação perante o objecto sonoro –, bem como da música serial,

caracterizada pela estruturação do critério composicional rigorosamente associado a uma série (de alturas, durações, tipos de articulação ou outros procedimentos), na música minimalista, pode ocorrer uma apropriação de características inerentes a culturas não europeias, tais como a repetição do material sonoro, bem como da sua transfiguração gradual enquanto veiculadoras do desreferenciamento temporal, da contemplação e até da transcendência.

*A influência das culturas extra-europeias, nomeadamente a indiana (ragas), a balinesa (gamelãs) e a africana (percussões), também se manifesta, embora o objectivo da música minimal não seja a imitação das suas estruturas e sonoridades, mas a transposição, para outros universos criativos, dessas mesmas estruturas, princípios e métodos. [...] Estes processos encontram-se na base de construção de algumas obras, as mais significativas, de alguns compositores, tantos americanos como europeus. (SANTANA, 2005: 61).*

Steve Reich, um dos principais representantes do minimalismo, utiliza, em algumas das suas obras, referenciais musicais distintos dos da cultura ocidental – inclusive extraídos de contextos ritualísticos – para elaborar os seus jogos composicionais, nomeadamente: a estruturação de polirritmos, as aumentações, as diminuições, as reduções, os acréscimos, recorrendo à transfiguração tímbrica dos instrumentos utilizados, como, por exemplo, nos desenhos que atribui com elaboração gradual das dinâmicas. Ou seja, o material musical estrutura-se pela fusão de um motivo imerso na obra com outro já em realce, emergindo gradualmente num *fade in* a ganhar força, conduzindo-nos a outra paisagem sonora, depois submerge da mesma forma em *fade out*, desaparecendo sem que se perceba este desenho.

Influenciado pela complexidade rítmica e pela componente evocativa presente em outras culturas, Reich instaura a sensação da inércia e a propensão ao transe viabilizadas pelo seu tratamento modulatório manifestado nos aspectos tímbricos, rítmicos, métricos e dinâmicos. Numa das suas mais emblemáticas obras, *Drumming*, este compositor eleva a destreza da composição minimal a um alto patamar, refinando a habilidade do tratamento para as transmutações entre os materiais musicais – tanto nos aspectos motivicos, como tímbricos – configurando-se em genuínas técnicas modulatórias ambientadas à estética da arte contemporânea.

*Em 1970, depois de visitar o continente africano, [Reich] muda radicalmente a sua forma de pensar a música e a composição musical. Fascinado com a complexidade das suas estruturas rítmicas, com o uso da polirritmia, com a ênfase dada ao ritmo, em detrimento da melodia e da harmonia, e com o carácter ritualista da obra musical, compõe *Drumming* (1971). [...] A instrumentação, colorindo o discurso e o devir musical, confere variedade a um objecto minimalista e, predominantemente, estático. [...] *Drumming* inova, ainda, pela introdução de novas técnicas de composição, nomeadamente a transformação progressiva do timbre (por imitação da sonoridade exacta dos instrumentos pela voz ou pela substituição progressiva dos sons por silêncios [e vice e versa] (no seio do ciclo rítmico contínuo). Os seus ritmos constroem-se através da adição sucessiva de sons até que o elemento rítmico se encontre completo. A sua desconstrução, obtém-se por redução. (SANTANA, 2005: 65, 66)*

### **2.3 - Repetição (minimalismo) x extrema variedade (*Tetragrammaton IV*)**

Ao nos situarmos numa perspectiva inversa ou antagónica à da música minimal – insistente na afirmação de uma ideia musical a fim de que se obtenha uma atitude contemplativa perante a mesma, desconectando-nos parcial ou integralmente de nossas referências temporais ou até materiais – poderíamos reconhecer na extrema variação tímbrica e métrica e na transfiguração motívica em *Tetragrammaton IV*, sobretudo nos episódios de grande virtuosismo instrumentados para uma grande fracção do *setup*, uma análoga sensação da ausência de gravidade ou de qualquer perspectiva de alicerce com a qual estejamos habituados.

Em diversos episódios desta obra, Victorio manifesta um considerável desligamento do sustentáculo tímbrico comum à distribuição dos registos da música tradicional ocidental, sugerindo imagens transcendentais a partir das suas alegorias sonoras e de sua habilidade composicional. Ao explorar de forma viva e diversa a extensa tessitura inerente a esta obra, Victorio apresenta-nos, a partir deste material sonoro, uma imagética anti-gravitacional<sup>15</sup> relativa à dimensão universal do cosmos. Esta dimensão universal, influenciada pelo misticismo cristão de Jacob Boehme, representa uma das vertentes exploradas por Victorio para manifestar a sua música ritual, associando-se, portanto, ao evento da transcendência lograda pela música, num plano relativizado.

---

<sup>15</sup> Utilizamos o termo anti-gravitacional, neste caso, para nos referir à dimensão infinita do Universo e também à perspectiva imaterial da espiritualidade.

Nessa medida, poderíamos identificar o transe (enquanto contemplação, desligamento da materialidade e conexão com o metafísico), corrente em diversos contextos musicais, como um componente potencializador da transcendência associada aos variados contextos caracterizados pela música ritual.

Quanto à peça em questão, tomando como base a inspiração do compositor para a sua criação, as referências obtidas pela simbiose tanto tímbrica, como de registos, permitem-nos tamanha amplitude tessitural, com uma tal densidade, que nos possibilitaria aludir a uma ideia da magnitude espacial inerente ao cosmos, quer seja numa perspectiva cientificista, quer seja na crença da existência da vida e do universo pelo engendramento do Divino. Tendo em vista uma peça para multipercussão que reúne um grandioso instrumental configurado por: membranofones de altura definida (tímpanos e congas), de altura indefinida (caixa-clara, tom-toms), idiofones de altura definida (vibrafone) e de altura indefinida (maracas, pratos, tam-tam e blocos de madeira), a vivência com instrumentos de naturezas diversas, empregadas num mesmo contexto, desafia-nos a elaborar o amálgama tímbrico, valorizando o discurso musical talvez numa perspectiva similar ao ofício da alquimia, vislumbrada pelo encontro do *VITRIOL* - a Pedra Filosofal, sendo este o título do terceiro andamento desta peça.

É claro que esta interpretação dos intuitos do compositor não é de forma alguma taxativa. É perfeitamente possível que a variedade/densidade da obra possa ter tido origem em ambições técnicas de composição que não tenham relação directa com nenhuma destas associações. Cabe neste trabalho, no entanto, levantar este tipo de ideias, como meio de aprofundamento no conhecimento da obra, uma vez que a relação que mantém com aspectos filosóficos e teológicos é evidente.

Poderíamos afirmar que a simbiose musical proposta por Victorio diante do referido instrumental revela uma legítima asserção ambientada no que porventura manifeste o devir da multipercussão. Ao compatibilizar instrumentos de naturezas sonoras e técnicas razoavelmente distintas, o compositor extrai de forma opulenta uma elevada gama de timbres e recursos da linguagem multipercussiva para traduzir a sua concepção do universo, influenciada pela cosmologia de Jacob Boehme. Diante do trabalho de Victorio,



podemos classificar a peça *Tetragrammaton IV* como uma genuína obra para multipercussão solo, conceptualizada num princípio filosófico como um ponto de partida, trajectória esta norteadada pela sua visão a respeito da música ritual.

Diferindo de Victorio, outros compositores do século XX ligados à música contemporânea optam por conceber o arcabouço sonoro de uma obra e, após a elaboração, a relacionam-na com um referencial extra-musical. No caso do compositor Morton Feldman, este procedimento deu-se com a obra *The King of Denmark*, para multipercussão solo. Abordaremos mais à frente o trabalho deste compositor, utilizando conceitos da obra aberta e da simbologia, focalizando esta obra e associando-a ao recursos da aleatoriedade e da improvisação existentes em *Tetragrammaton IV*.

No caso da peça de Victorio, tais secções de aleatoriedade são grafadas por intermédio de eventos contrastantes, nas caixas de diálogo – havendo inclusive diferenças entre as mesmas quanto ao material, às dinâmicas e aos caracteres a serem explorados pelo intérprete –, intercaladas por secções com estruturas de frases claramente definidas pela grafia musical tradicional e com grande complexidade quanto à técnica e à simbiose tímbrica.

Victorio trabalha nesta obra com a combinação e a soma de timbres – conferindo à dimensão sonora de uma peça solo uma amplitude orquestral, tamanha é a riqueza tímbrica obtida pela combinação de instrumentos de diversas naturezas e características. Por intermédio deste arcabouço são formatados os embriões motivicos, os episódios de *Tetragrammaton IV*. Devemos sublinhar inclusive a utilização do recurso de modulação tímbrica nos mesmos instrumentos, onde podemos aceder às tais modulações a cada novo episódio da obra, sugerindo-nos, através de uma ideia musical, a imagética do infinito cosmogónico transfigurado em sons.

A própria imagética da infinitude universal nos sugere a conotação de que algo está em aberto, provocando-nos uma reflexão a respeito do indefinido. O panorama do indefinido transmite-nos um evento que nos desperta sentimentos particulares e muitas vezes distintos entre cada indivíduo, podendo gravitar sobre a sensação da angústia pela incerteza da

origem da vida. Angústia esta inclusive atribuída à cosmologia de Jacob Boehme, onde temos nos sentimentos da dúvida, do conflito e da acerbidade os elementos constitutivos do Primeiro Principio ou Patamar da Essência Divina. A respeito deste engendramento ‘trágico’, Nicollescu afirma sobre a concepção do filósofo:

*Segundo Jacob Boehme, toda criação começa pelo sofrimento, pela roda da angústia. Mesmo Deus, para conhecer-se, tem primeiro de morrer para si mesmo para nascer. [...]. Deus morre para si a fim de em seguida ‘tomar parte’ na vida, a fim de mostrar-se, a fim de revelar todas as potências que estão ocultas nele. Todos os cosmos, todos os mundos (inclusive o nosso), todas as criaturas têm de passar pelas etapas do ciclo setenário, que começa pelo sofrimento; é o preço pago pelo surgimento da ‘luz’, da evolução. (1995: 69).*

Segundo esta perspectiva, é a partir da vontade, do ímpeto ou do instinto que se originam o engendramento fundamental para o percurso evolutivo de qualquer elemento existente na natureza, estendendo-se a todo o universo. Acreditamos, portanto, que Victorio estrutura o discurso musical complexo desta obra a partir da simbolização da dimensão infinita e contraditoriamente indivisível do universo, de acordo com a cosmologia boehmiana.

### 3 – Linguagens da música contemporânea associadas a uma ritualística musical e ao *Tetragrammaton IV*

Tratando-se o *Tetragrammaton IV* de uma música contemporânea de concerto, vale reflectir um pouco sobre a contemporaneidade e tentar perceber a sua relação com a ritualística musical e, ao canalizar esta reflexão para a obra em questão, tentar discutir a contemporaneidade sob o enfoque do contexto e da concepção do *Tetragrammaton IV*.

As actividades interpretativas, composicionais e analíticas, no âmbito da música contemporânea, muitas vezes, admitem a interrelação entre diversas vertentes estéticas desenvolvidas no século XX, tendo em conta, inclusive, o diálogo com outras manifestações culturais e esferas do conhecimento humano, tanto numa perspectiva cientificista quanto numa manifestação tradicional, folclórica ou sagrada.

Podemos identificar no trabalho de Roberto Victorio – tanto no seu expressivo repertório composicional quanto no seu percurso etnomusicológico – diversos meios de expressar, através da sua grafia musical, o arcabouço sonoro patenteador da sua ritualística musical. Ainda que o trato com a música contemporânea exija do instrumentista uma considerável familiarização com as diversas modalidades gráficas criadas no século XX, num patamar similar ao da notação tradicional – associadas às respectivas habilidades técnicas e estilísticas –, o acto de investigar o significado dado pelos compositores aos códigos gráficos pode facultar ao intérprete importantes referências auxiliadoras no desvelamento do conteúdo semântico extra-musical contido numa obra, enriquecendo o trabalho performativo.

[...] *A dificuldade no processo de escrita da música ritual Bororo é, exatamente, a instauração de um patamar visual além da notação convencional (sem abdicarmo-nos dela também) que permita o trânsito na esfera da indeterminação e da atemporalidade e, ao mesmo tempo, nos aproxime o mais possível da sonoridade ritual.* (VICTORIO, s/d: p.7)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Artigo “Timbre e Espaço – Tempo Musical”

Um dos recursos utilizados por Victorio para retratar em *Tetragrammaton IV* a angústia e a acerbidade existentes na cosmologia boehmiana é a aleatoriedade. Associando a escrita tradicional aos eventos existentes nas caixas de diálogo, no primeiro e no segundo andamentos da obra, o compositor procura materializar em forma sonora a inevitável e contraditória simultaneidade existente entre o bem e o mal – coexistindo enquanto pólos reguladores do universo –, bem como o embate de Deus consigo próprio, no engendramento divino universal.

### **3.1 - Obra Aberta**

Diferindo-se da improvisação, a aleatoriedade desenvolveu-se a partir do indeterminismo musical consoante o propósito da obra aberta. Enquanto numa realização de contínuo na música barroca ou num acompanhamento jazzístico, a componente improvisatória está balizada por referências específicas, na aleatoriedade, por seu turno, há uma maior abertura no que se refere ao conteúdo elaborado e expresso pelo instrumentista, colaborando este decisivamente para a paisagem sonora obtida na performance duma obra.

O resultado musical provindo da improvisação encontra-se em inúmeros episódios da história da música, muitos destes, inclusive, estando atrelados às manifestações ritualísticas. Quer se apresente no seio de uma festividade folclórica, quer esteja integrada no âmbito da música de concerto, a atitude improvisatória – compreendida pela expressão instantânea do intérprete, no momento da performance – estará atrelada essencialmente ao contexto que lhe confere identidade estética ou cultural.

No que diz respeito à música ocidental, mesmo que em outros períodos da sua história tenham sido exercidas diversas modalidades de interpretação onde tenha sido facultada ao intérprete a elaboração do material musical – tendo como exemplo a leitura de notações musicais parcialmente definidas quanto ao conteúdo musical expresso – no âmbito das artes, o conceito de obra aberta, originado na década de cinquenta do último século, passando a ganhar força na década de sessenta, revela-nos uma decisiva etapa na trajetória artística humana. Não que não tenha havido sempre “obras abertas”, no exercício musical;

o que é aqui novo, é este exercício estar determinado por um compositor e encontrar uma grafia musical organizada.

A partir deste movimento foi ofertada uma nova modalidade de elaboração artística, onde o trabalho de escrita e da concepção musical, empreendido pelos compositores deste período, formatou a confecção de “rasgos” dentro do texto musical, resultando na origem de personificações artísticas mutantes e consideravelmente inusitadas.

Uma imagem a que poderíamos recorrer para nos auxiliar a desenvolver o conceito da obra aberta, bem como a habilidade improvisatória no âmbito performativo, seria a visualização de uma “janela”<sup>17</sup> aberta para o infinito, creditando ao intérprete as propostas das paisagens sonoras a serem visualizadas na mesma. A própria concepção de obra aberta poderia ser configurada integralmente como uma janela, a depender da proposta estética do autor.

Portanto, o produto obtido a partir da elaboração artística, provinda da fusão entre os padrões estabelecidos pelo compositor e os elementos sugestionados a partir do vocabulário de domínio do intérprete, confere a tal modalidade de expressão artística um resultado peculiar. Neste caso, a contribuição do intérprete para uma peça musical abarcada pelos referenciais da obra aberta adquire novo significado, visto que o músico nestes âmbitos poderá e até deverá transpor a barreira existente entre ele e o compositor, transformando-se quase num “co-autor” de uma referida obra. No caso da obra aberta, poderíamos admitir na sua feição a componente da imprevisibilidade um tanto quanto institucionalizada, tendo em vista a sua própria concepção estética. A este respeito escreve Eco:

*[...] uma obra de arte qualquer, mesmo que não se entregue materialmente incompleta, exige uma resposta livre e inventiva, se não houvesse outros motivos, ao menos porque não pode ser*

---

<sup>17</sup> Janela – Ligação entre o interior e exterior, na arquitetura sacra; em sentido figurado, ligação entre o terreno e o transcendental. [...] Segundo uma lenda judaica, o Senhor fez trezentos e sessenta e cinco janelas celestes, i.e., Ele está diariamente com o Seu povo. Na Arte Gótica simboliza-se a relação entre Cristo e a Ecclesia pela luz solar que penetra no interior escuro da igreja.. [...] Uma janela aberta pode indicar a relação com Deus pela oração (cf. Dn 6,11); três janelas podem indicar a Trindade (assim na torre como atributo de Santa Bárbara) e podem ser um Símbolo Maçônico. Finalmente, a janela é uma abertura para a morte (Jr 9,8-9), “escaninho da alma” (antiga crença popular), indicação do fim da vida. (LUKER, 2003: 361,362).

*realmente compreendida se o intérprete não a reinventa num acto de congenialidade com o próprio autor. Contudo, esta observação constitui um reconhecimento que a estética contemporânea só conseguiu depois de ter atingido um consciente conhecimento crítico do que é a relação interpretativa, e certamente que um artista de há alguns séculos atrás estaria muito longe de ser criticamente consciente desta realidade; agora, pelo contrário, um tal conhecimento está presente particularmente no artista, o qual, em vez de aceitar a «abertura» como um dado de facto inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível. (1989: 69).*

Isto não quer dizer que haja a possibilidade de constituição dos elementos inseridos numa obra, associados à performance, de forma que a interpretação possa se desreferenciar conceptualmente do respectivo autor. Logo, entendemos que a atitude para com a aleatoriedade deva ser compreendida num panorama relativizado, balizando-se consoante o critério elaborativo do compositor.

*A música levou a cabo experiências inéditas não só através das novas sonoridades dos meios eletrónicos, mas também mediante a utilização de uma nova busca de aleatoriedade compositiva. Eu disse "nova" porque, na realidade, já no passado, mesmo longínquo, houve muitos exemplos de músicas apenas parcialmente fixadas e sancionadas por uma notação definitiva e da qual um vasto quociente era deixado disponível para o executante, quer através de indicações parciais, quer através do consenso para uma improvisação livre. Entretanto, em muitas músicas recentes (Donatoni, Kagel, Cage, Stockhausen etc), o setor confiado ao "acaso", não apenas é bastante amplo, mas é, em certo sentido, programado. Trata-se, portanto, de uma espécie de casualidade em parte submetida à causalidade. (DORFLES, 1992: 155)*

Os critérios estruturais que os compositores adoptam traduzem a dinâmica das sociedades ou a realidade cultural em que estão inseridos. Cabe lembrar que a norma de escrita musical mais usada actualmente foi aperfeiçoada para documentar a música tradicional ocidental como era compreendida no século XIX, tornando-se muitas vezes ineficaz para registar as mais diversas manifestações artísticas das outras culturas e, muitas vezes, para o repertório erudito dos séculos XX e XXI.

*Nesta fase da escrita musical, podemos perceber o elo delimitante na fronteira do fazer e do notar música, “como linguagem essencialmente abstrata, assim como o mito” em uma diluição progressiva do percurso linear, enquanto intenção melódica, distanciamento da preocupação harmónica, como veio condutor de tensões e distensões e a consequente focalização em outro elemento musical que sempre existiu, porém relegado à uma “natural”*

*finalização / resultado sonoro das junções e particularidades do processo de amálgama e distinção sonora: o timbre. (VICTORIO, s/d: p.2).*<sup>18</sup>

Com efeito, a criação de novos paradigmas para a escrita musical é justificada pela abertura estética exercida, como aliás sempre sucedeu no passado, às vezes até de forma iconoclasta, sobretudo na música contemporânea, com o surgimento de inúmeras vertentes como o minimalismo, música do acaso, espectralismo, música aleatória, música electrónica ou electroacústica. A busca por novos referenciais tímbricos e estéticos é exercida enfaticamente pela música contemporânea, ofertando assim a descoberta e a formatação de novos discursos musicais, onde o universo da percussão ocupa uma posição de grande relevância.

Nessa medida, e não só no que toca às questões de interpretação notacional, cabe ao instrumentista exercer o seu juízo, consciente do seu papel de intérprete referenciado à obra, investigando e definindo os seus procedimentos no percurso interpretativo, construindo assim a sua ritualística performativa. Através desta proposta, observamos que, ao transportarmos os recursos extraídos duma ritualística musical, especialmente pela sua riqueza em materiais simbólicos, congregamos interessantes ferramentas no âmbito da performance para a elaboração imagética vinculada ou até mesmo simbiotizada com as janelas abertas pelos compositores.

Nessa medida, o artista pode conceber e empreender os gestos musicais num patamar ritualístico, rigorosamente fundamentado nas referências estéticas do universo musical no qual esteja inserido, entretanto imprimindo o seu olhar particular enquanto intérprete. Ou seja, a elaboração do gestual enquanto assinatura da ritualística performativa do intérprete.

*A percepção da lógica dos signos como transmissores de mensagens veladas dentro da obra de arte e a multiplicidade de interpretações de suas leituras, conferem ao ato criativo, hoje, um controle bem maior dos meandros internos da obra e uma maior amplitude do espectro de atuação do intérprete na realização das obras; onde são estimuladas a improvisação (em diversos níveis), a criatividade (a partir da co-participação no resultado final) e principalmente, a instabilidade e imprevisibilidade das realizações como um todo (processo de*

---

<sup>18</sup> Artigo “Timbre e Espaço – Tempo Musical”

*mutação constante) que nos alerta, assim como o ritual, para a nossa condição humana que almeja a transcendência através do rito, através das artes. (VICTORIO, s/d: p.7,8)<sup>19</sup>*

### 3.1.1 - John Cage e o indeterminismo musical

Além da questão referida acima – a noção de ‘obra aberta’, para a análise e interpretação da obra *Tetragrammaton IV* –, convém também abordar o indeterminismo musical. A concepção da aleatoriedade no século XX aproximou consideravelmente o exercício da arte à vida quotidiana, levando em questão a casualidade factual enquanto um agente decisivo na feição artística. Nessa medida, um determinado ruído, que noutra circunstância poderia ser considerado como uma interferência nociva à música, passa a integrar o discurso musical, ocupando até uma posição de relevância, ambientada nas propostas do criador musical. Da indeterminação, surge o conceito de Obra Aberta, onde o compositor deixa em aberto trechos ou características da música para que o intérprete também seja um compositor e crie.

Seguramente, a música do acaso tem em John Cage o seu representante principal. Cage favoreceu a postura libertária do pensamento e a prática musical e artística contrapondo-se à forma fixa tradicional, inclusive reconhecendo necessariamente o timbre como uma entidade independente. Além disso, assumiu o carácter musical legítimo existente em todo e qualquer som produzido pelo homem, obtido da natureza ou gerado pelas máquinas.

John Cage deu importância ao silêncio e aos ruídos que dele se podem ouvir. Para ele o silêncio é inexistente, pois este sempre estaria ocupado por qualquer natureza sonora. Ainda que nos empenhássemos para obtê-lo, seríamos rendidos pelo funcionamento de nosso organismo corpóreo e escutaríamos os nossos movimentos fisiológicos internos.

John Cage sempre visou projectar a sua arte numa dimensão infinita através de um novo universo sonoro sem início ou fim, coadunando-se, portanto, a imensurabilidade universal.

---

<sup>19</sup> ibidem



Observamos, tanto nele como na estética da aleatoriedade, a compreensão do tempo num âmbito contestador da linearidade, da sucessão dos acontecimentos, do referencial de causa e consequência e da lógica cartesiana, respeitando, ao mesmo tempo, as dinâmicas da natureza e as manifestações culturais extra ocidentais, inclusive referenciadas numa perspectiva metafísica ou mística.

*[...] con nuestras acciones no buscamos el establecimiento de una escuela (la verdad), pero hacemos lo que es necesario hacer. Hacemos otra cosa. Qué cosa? (CAGE, 2007: p.68)*

Acreditamos que, tal como faz John Cage, Victorio concebe o arcabouço sonoro de suas obras numa estrutura basilar rigorosamente definida quanto ao seu propósito artístico. A música de ambos os compositores apresenta-se impregnada de simbologia e misticismo, ainda que possua características estéticas distintas, muito embora Victorio utilize o conceito da ‘nova’ aleatoriedade, inicialmente moldado por Cage, para melhor conceber a sua ritualística musical.

### **3.1.2 - *The King of Denmark*, de Morton Feldman**

Discípulo de John Cage, Morton Feldman apresenta-se como um dos principais representantes do indeterminismo musical. Feldman construiu o seu arcabouço sonoro, recorrendo à flutuação espacial e rítmica, explorando também sistemas de disposição temporal da sua música em formatos assimétricos, melhor condizentes com a subtilidade de sua simbologia musical. Além disso, imprimiu nos elementos tímbricos a componente da inércia contemplativa – portanto especuladora, misteriosa e ritualista –, salientando o timbre enquanto entidade tridimensional<sup>20</sup> viabilizadora do conteúdo musical.

---

<sup>20</sup> *O timbre situa-se em outra esfera perceptiva, quando pensado não apenas como um delimitador de cores individuais, mas como um formador de tecidos, de atmosferas, dentro do corpo estrutural da obra, a partir das infinitas combinações que, em verdade, conduzem as unidades musicais mensuráveis (como uma ponte) ao universo da virtualidade, que é o próprio tempo musical; da mesma forma que o tempo cronométrico / pulsante diferencia-se do tempo experimentado / amorfo, como dois componentes opostos na formação da teia sonora, que vai sendo gerada a partir dos referenciais individuais de tempo e que estabelecem um continuum, que são conglomerados de acontecimentos espaciais que se materializam como obra musical. Um continuum que se conecta ao âmbito da multidimensionalidade e delimita a percepção individual que,*

*La característica principal de la música de Morton Feldman (1926 - [1987]) es una casi total ausencia de movimiento que permite degustar las lentas transformaciones de la estructura sonora en todas sus implicaciones acústicas y reverberaciones. La misma indeterminación, presente ya desde sus primeras obras (en la serie de 'Projections', 1951, para varias combinaciones de cámara, así como 'Intersection I' y 'Marginal Intersection' para orquesta, también de 1951, se indican en un gráfico tres gamas diferentes – grave, media, aguda –, pero no las alturas de los sonidos), cobra una importancia secundaria respecto del estatismo sonoro. (VINAY, 1977: 119)*

Numa das suas obras, *The King of Denmark* – (1964), para multipercussão solo, Feldman desenrolou um carácter subtil por intermédio das dinâmicas e das texturas suaves, onde o percussionista deve trabalhar constantemente com as mãos e os dedos, não havendo a possibilidade da utilização de baquetas. Com esta proposta, um percussionista é impelido a extrair elementos tímbricos alternativos aos convencionais. Além disso, Feldman determina só parcialmente o instrumental a ser utilizado, logo a contribuição do intérprete neste caso é necessariamente fundamental e ao mesmo tempo individual. Após a escrita desta obra, o compositor relacionou a sua estrutura, constituída por estes elementos eminentemente musicais, a um subtil e valoroso capítulo da história da II Guerra Mundial protagonizado pelo Rei Christian X:

*Quando os nazistas ordenaram a todos os judeus da Dinamarca que usassem a estrela amarela de Davi no braço, o rei da Dinamarca andou de bicicleta por toda a cidade de Copenhagen usando uma estrela. Logo a maioria dos dinamarqueses usava uma estrela também, e os nazistas não conseguiam saber quem era judeu e quem cristão. (SHIVA, 1997: p.2).*

Diante deste episódio, a grande maioria da população judaica existente na Dinamarca sobreviveu à perseguição nazi-fascista, podendo manter-se no seu país de origem ou emigrar para outros cantos do planeta, situação esta que infelizmente não sucedeu aos judeus de outros países, como, por exemplo, a Polónia, onde a população judaica foi praticamente exterminada pelo *III Reich*. Portanto, a partir de um gesto absolutamente pacífico, astucioso e benemérito, o Rei Christian X interveio numa dinâmica de horror e

---

*certamente, varia de leitura para leitura, de um instante para outro. (VICTORIO, Timbre e Espaço: Tempo Musical, s/d:12).*

desgraça causada pela guerra, vencendo a lógica da supremacia do poder bélico e da extrema violência através da utilização de um símbolo.

A inspiração ofertada diante do tratamento tímbrico delicado e peculiar – balizado pela utilização dos dedos e das mãos em ténues dinâmicas, atada à construção de frases em carácter improvisatório em blocos rítmicos relativamente desconexos no plano temporal (ligados somente pela pulsação metronómica estabelecida a ser escolhida entre MM - 66 e MM - 92), ora utilizando o instrumental delimitado pelo compositor, ora rendendo-se às circunstâncias tímbricas e idiomáticas sugeridas pelo intérprete, bem como a estrutura formal assimétrica desta peça, convidam-nos a buscar no nosso profundo âmago a construção performativa melhor tradutora da atmosfera de profunda tensão, cautela e tenacidade que envolve este momento da Dinamarca na II Guerra Mundial.

Ao nos enfronharmos neste contexto, ainda que numa esfera menos aprofundada, poderíamos associar os ingredientes elegidos por Feldman para concepção desta obra ao gesto circunspecto e ao mesmo tempo benevolente do Rei da Dinamarca, convidando-nos a utilizarmos meios técnicos que manifestem musicalmente o seu gesto, melhor construindo assim as estruturas improvisatórias performativas para esta obra, bem como na escolha do *setup*. Eis uma declaração de Feldman a respeito de *The King of Denmark*:

*Everybody always asks me about the title, The King of Denmark, and the title really came after the piece. There was something about the wistfulness of things not lasting, of impermanence, and of being absolutely quiet. How it lead to the metaphor, The King of Denmark, which is on a much more serious level, I don't know. The King of Denmark, if one will remember, went out into the streets of Copenhagen wearing the star of Israel that the Jews had to wear around their arm and it was a silent protest. He just walked around and didn't say anything. How I made the leap from the beach to this other thing I don't know, but there was a very strong connection in my mind at that time. (FELDMAN, 1983).*

Quando falamos sobre a questão da criatividade aliada à elaboração performativa em *The King of Denmark*, intentamos associá-la ao carácter pungente e subtil velado nesta obra. Ao observarmos o *setup* delimitado a ser explorado, deparamo-nos com o triângulo, cuja a abordagem com as mãos é obrigatória. A opção mais imediata que surge para esta questão é a utilização das unhas, visto que através delas poderíamos extrair uma sonoridade com maior projecção de som e frequências agudas, adequando-se ao mesmo tempo à delicadeza

tímbrica essencial para a interpretação desta peça. Assim como este detalhe, todas as outras observações de detalhes singulares desta peça podem ser associados ao significado que o compositor lhe atribuiu, ainda que *a posteriori*.

### **3.2 - Aleatoriedade enquanto portal simbólico para a imaterialidade (ou para a espiritualidade) em *Tetragrammaton IV***

Na peça *Tetragrammaton IV*, a cosmologia boehmiana pode e deve ocupar este lugar referencial, principalmente porque, neste caso, esteve na origem de todo o material musical gerado. Esta obra é composta por três andamentos e é associada aos três Princípios da Essência Divina propostos por Jacob Boehme.

*Há três coisas que a mente tem em si e a regem; mas a mente em si mesma é a vontade desejosa, e as três coisas são os três reinos ou os três princípios. Um [o primeiro] é eterno; o segundo também é eterno; e o terceiro é perecível: o um [ou o primeiro] não tem início algum; o segundo é engendrado no eterno e sem início; e o terceiro tem um início e um fim, e quebra-se [ou rompe-se] de novo.* (BOEHME, 2006: p.259)

Nesta obra, temos a utilização das caixas de diálogo apenas no primeiro e no segundo andamentos, respectivamente, *Cântico de Maat* e *Limbus Spectralis*. O *VITRIOL*, o terceiro andamento, além de não apresentar eventos de indeterminação, difere-se também pela complexidade técnica ainda mais vigorosa, tendo em vista que a instrumentação do discurso musical desenvolve-se, neste andamento, com intensa actividade por todo o *setup*, de forma simultânea e com intensa variação tímbrica e intervalar quanto às combinações dentro do mesmo, exigindo do percussionista uma elaboração virtuosística num grau elevado.

Tendo em conta que o Terceiro Universo boehmiano representa o mundo em que vivemos, imbricado com os outros dois universos – no nosso caso, os dois andamentos que antecedem *VITRIOL* –, observamos nas estratégias composicionais de Victorio a elaboração imagética deste mundo material. Por outro lado, as “janelas” anteriormente abertas por Victorio, tanto em *Cântico de Maat* quanto em *Limbus Spectralis*, na forma do discurso indeterminado e improvisatório expresso nas caixas de diálogo, simbolizam evidentemente a efigie da conexão com o mundo espiritual.

Temos no primeiro andamento uma atmosfera obscura, densa e agressiva, caracterizadora do engendramento universal. São designados os materiais musicais com maior complexidade rítmica, caracterizando um discurso vincado pela sucessão de compassos e estruturas rítmicas irregulares.

Com uma paisagem rarefeita, o segundo andamento distingue-se do primeiro quanto ao carácter. Apresenta maior fluidez e imprecisão rítmica e temporal, representando a imaterialidade do mundo espiritual. Tal figuração valoriza-se ainda mais não só pela utilização do vibrafone associado ao tam-tam, como também pela transmutação tímbrica nestes instrumentos, ora sendo abordados com o cabo das baquetas, ora com as mãos (no tam-tam). Além disso, o uso do motor em algumas secções de progressões de acordes valoriza ainda mais os contrastes tímbricos num único instrumento que neste episódio é utilizado para simbolizar a infinitude metafísica universal.

Esta conexão extragerativa do mundo material com o Divino é representada no terceiro andamento de *Tetragrammaton IV* através da amálgama tímbrica entre os membranofones utilizados (Primeiro Universo boehmiano representativo da acerbidade ou força negativa) e o vibrafone (Segundo Universo boehmiano, fonte da luz protectora e celestial ou força positiva). Sendo o tam-tam o único instrumento presente em toda a obra, percebemos a representatividade da magnitude divina neste idiofone, caracterizado por uma grandiosa sonoridade, no que se refere à pressão sonora e a sua acentuada gama de timbres e harmónicos.

[...] a utilização do tam-tam como vetor na obra se dá não como Deus, mas como reflexo de Deus pela presença ininterrupta, pelos desdobramentos de harmônicos quase infinitos (a cada ataque próprio e a cada sonoridade que surge refletida em seus harmônicos involuntários).<sup>21</sup>

Há que se dar particular atenção ao inesperado início do terceiro andamento, propiciado pela brusca mudança de carácter trazida pela utilização dos *wood-blocks* em dinâmica *f*. Mesmo que na performance eles devam estar interligados, pela necessidade de se retratar nesta obra a tri-unidade destes três universos, o momento deste surgimento desperta-nos – talvez de um belo sonho – para uma árdua e desafiadora facticidade, através do seu timbre penetrante, agressivo, muito distinto das paisagens sonoras vivenciadas anteriormente. Este desafio caracteriza fundamentalmente a execução deste andamento, levando à conciliação entre estes universos tímbricos distintos, correspondentes ao Primeiro e ao Segundo Patamares da Essência Divina, segundo Boehme.

O ‘portal modulatório’ entre estes dois universos é representado em *VITRIOL* pelas maracas, apresentando sonoridade relativamente indefinida quanto à articulação, e significativamente ligadas à conexão com o mundo espiritual, no universo ritualístico dos índios. Através deste *pivot* ritualista, a Luz Divina manifesta-se, no nosso caso, no vibrafone e o percurso evolutivo da natureza é representado através da sonoridade das maracas, simbiotizadas nos demais membranofones, em substituição das baquetas convencionais. Este recurso é muito conhecido dos percussionistas da *West-Side Story*, de Leonhard Bernstein, embora aí se encontre num contexto etnográfico estilizado, muito distinto do de Victorio, na presente obra.

É evidente que as associações estabelecidas, por mais que a obra remeta claramente o seu conteúdo a uma referência filosófica, são especulativas, podendo outro intérprete encontrar caminhos muito distintos dos percorridos acima, no intuito de buscar alegorias simbólicas que auxiliem a interpretação de *Tetragrammaton IV*.

---

<sup>21</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista nº 2. Ver An.5, p.186.

A terminologia “modulação” é utilizada geralmente na música para expressar a mudança de um centro tonal, tendo como referência a estrutura da harmonia de tradição ocidental. No século XX, a partir de Elliot Carter, passa a ser utilizada mais frequentemente a terminologia “modulação métrica” para a alteração de um pulso rítmico inicial motivado pela artificialização rítmica elaborada dentro do mesmo, constituindo, portanto, um “ritmo *pivot*” para que se estabeleça um novo pulso e um novo andamento.

Esta concepção de modulação poderia ser estendida às demais alterações ou explorações timbricas e motivicas recorrentes no trabalho composicional ou interpretativo em geral. Nessa medida, utilizaremos no âmbito desta investigação a terminologia modulação para expressar as variações ou transmutações nos aspectos tímbricos, motivicos, métricos e rítmicos para a obra *Tetragrammaton IV*, por apresentar no seu discurso musical uma intensa diversidade.

### 3.3 - *Poiesis* ritualística

Através do foco na investigação de manifestações culturais tradicionais míticas (arcanas, como diria o compositor) predominantemente extra ocidentais, Victorio manifesta, de forma singular, a sua concepção de *poiesis* musical. A *poiesis* de Victorio é engendrada a partir da sua manipulação dos materiais musicais, tendo como ponto de partida a simbologia velada em dados extramusicais, como arcabouço das suas obras.

Poderíamos associar o conceito de *musica poetica* ao percurso de Victorio, enquanto compositor, na elaboração das suas obras?

*Sim, mas não podemos esquecer que o processo conceutivo-artístico é sempre um processo de poiesis, é sempre uma via individual de criação. É claro que, em meu percurso de música ritual, este viés se acentua a partir dos dados extra musicais que compõem a teia composicional.*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista nº 3. Ver An. 5, p.189.

Logo, a poética musical de Victorio é estabelecida predominantemente através da arquitectura dos sons atrelada ao plano da simbologia. Entretanto, jamais poderíamos afirmar que haja algum aspecto ilustrativo na sua criação musical, tendo em vista que não há a intenção no trabalho deste compositor de retractar musicalmente algum aspecto filosófico ou extramusical em geral, mas sim, o intento de imbuir a relação ou a conexão entre os meandros de um dado conhecimento, por exemplo, existentes na cosmologia de Jacob Boehme, à teia composicional da obra *Tetragrammaton IV*, o que seria uma componente similar a uma manifestação ritual sacra, tendo na comunicação com o Divino uma das suas principais intenções.



## **4 – Baquetas *Ritual***

### **4.1 - Apresentação**

A partir da elaboração deste projecto de mestrado e, ao longo de seu estudo performativo, despertou-se a necessidade de idealizar e confeccionar, dois novos modelos de baquetas múltiplas, para que um melhor resultado na execução da obra *Tetragrammaton IV* fosse alcançado. Esse modelo de baquetas – concebido em específico para esta obra – poderá expandir o seu território de acção e servir para outras peças do repertório para multipercussão no campo da música erudita contemporânea. Além disso, poderá vir a ser uma ferramenta que estimule os compositores na escrita de peças que explorem os recursos que assim se tornam possíveis.

A proposta deste trabalho pode ser entendida como um “efeito colateral”, provocado pela análise dessa obra de Victorio, e também originado pelo envolvimento com multipercussão, tanto em âmbitos académicos – na experiência enquanto músico de orquestra, quanto na esfera da música popular em geral. O interesse pelo carácter múltiplo da percussão tem apresentado um progressivo crescimento enquanto objecto pessoal de investigação, tendo em vista a imensa gama tímbrica e as mais diversas técnicas associadas ao seu instrumental.

Ao procurar respostas para questões originadas nas aspirações estéticas ou artísticas, o percussionista – seja no âmbito académico ou no seu percurso empírico profissional, seja individual ou colectivamente – pode revelar-se um inventor e construtor de novos equipamentos. Na área da produção e interpretação musical, essa componente criativa passa a ser uma constante no trabalho do artista.

Uma das vertentes criativas da série *Tetragrammaton* é o facto de sua composição ser baseada em conhecimentos extra musicais – filosóficos, numerológicos e sobre conceitos velados da alquimia. Victorio desenvolve o seu percurso composicional impregnado de elementos simbólicos, ora representados – com um olhar particular – por um instrumento musical específico, ora alegorizando – imagetivamente, pelo uso recorrente de embriões

motívicos ou de grandes contrastes do discurso musical – um conceito extraído da filosofia ou de manifestações ritualísticas e musicais existentes numa dada etnia ou num período da história da humanidade.

Já a vertente criativa desta investigação teórico-prática foi, além da escolha do melhor instrumental e da disposição do mesmo, conseguir interpretar e expressar musicalmente toda a simbologia que a obra contém em si. O interesse em desenvolver estes dois modelos de baquetas partiu da busca de se extrair uma sonoridade adequada diante da ampla e heterogénea configuração dos instrumentos de percussão, com as suas respectivas naturezas sonoras, exploradas de forma intensa e diversa na peça *Tetragrammaton IV*, conforme descrito no capítulo seguinte<sup>23</sup>.

Ao relacionarmos a simbologia ao nosso projecto de elaboração das baquetas, percebemos que a própria palavra *mallet* – que, na língua inglesa, também designa baquetas para instrumento de lâminas – encontra-se impregnada de acepções de cunho físico e/ou metafísico, despertando-nos uma reacção de surpresa perante a dimensão significativa velada em diversos artefactos.

*Mallet* Authority; directing will; masculine force. Shares some of symbolism of the hammer as a thunder god attribute. Celtic: An attribute to Sucellus. Chinese: The mallet and chisel are attributes of Lei-kung, god of thunder. Japanese: It is 'the creative hammer', the combined masculine and feminine powers; good luck. (COOPER, 2008: 102)

Na língua inglesa, utiliza-se mais amplamente, dentre outros nomes, três termos para fazer referência às baquetas para percussão em geral: *sticks*, *beaters* e *mallets*. O termo *mallet*, – que, etimologicamente, significa um martelo de madeira (cf. SKEAT, 2005: 357) –, também não está, na citação acima, associado directamente à música por se tratar de uma definição simbólica. Diante disso, podemos questionar o porquê da palavra *mallet* ter sido usada para nomear uma baqueta de percussão. Nota-se, pelas características acima referidas, que qualidades como força, poder, vontade estão vinculadas à palavra *mallet*, inclusive pelo facto de estar associada à força expressa pelo martelo do *Deus do trovão*.

---

<sup>23</sup> Tópico Montagem do Instrumental, p.79.

Percebe-se também uma relação com simbologias orientais. Logo, podemos inferir uma componente de força, de presença atribuída ao toque percussivo que vem de uma simbologia, assim como a música, em geral, está repleta de componentes simbólicos.

Com base nesta definição simbólica da palavra *mallet* e diante do trabalho composicional de Roberto Victorio, cuja fase actual é denominada pelo próprio como música ritual, decidimos aproveitar estas definições para nomear esta nova linha de baquetas para multipercussão de *Ritual*, que contém dois modelos: *Ritual Clava* e *Ritual Mallet*.

Ainda em analogia à definição etimológica e simbólica acima transcrita, optamos pela escolha do nome *Ritual Clava*, uma vez que a palavra *clava*<sup>24</sup> no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* é assim definida:

1. *arma que consiste num pedaço de pau grosso, mais volumoso numa das extremidades, e que se usava para ataque e defesa; ex.: arma clava de Hércules*
2. *Rubrica: etnografia. Regionalismo: Brasil – arma contundente para combate e uso cerimonial entre os indígenas; tacape*

Além de evocar também uma imagem de força, de poder na figura da arma e da força de Hércules, a palavra *clava* também se assemelha muito ao próprio objecto da baqueta que é esculpido num bloco maciço de madeira num único corte e, no caso deste modelo em específico – como será descrito mais adiante –, possui, inclusive, um extremidade, de facto, mais volumosa.

O estudo da concepção das baquetas foi possível graças à parceria e apoio do Professor Miguel Ralha, fabricante português de baquetas e instrumentos de percussão, proprietário da fábrica *Missom*, localizada na cidade do Porto. A proposta da criação das baquetas foi apresentada ao Professor Miguel Ralha no segundo semestre de 2008 e o primeiro desenho para a sua concepção, após diversas discussões sobre a mesma, foi feito em Fevereiro de

---

<sup>24</sup> O termo *clava* designa em Portugal um par de idiofones de concussão. Já no português do Brasil, possui a designação de *clave* assim como nas línguas inglesa, espanhola, francesa e italiana.

2009. A baqueta partiu de um protótipo inicial e se consolidou no terceiro protótipo em Novembro de 2009, como se verá adiante.

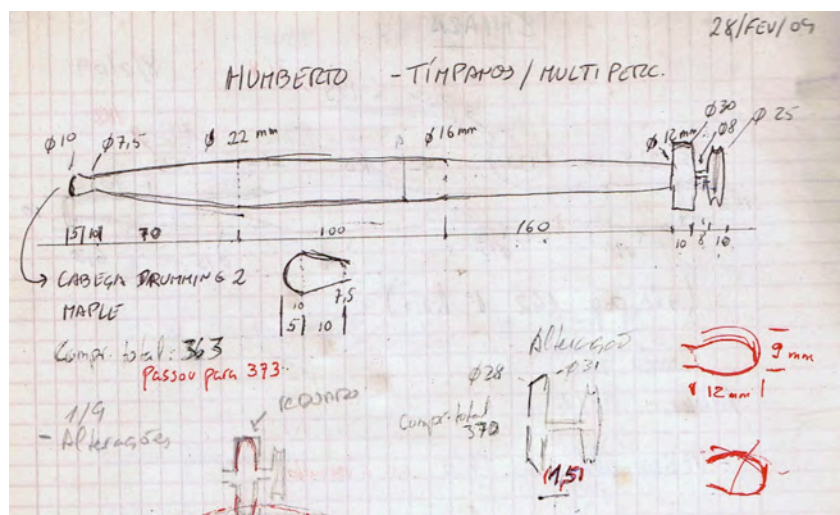


Fig.2: Esboço do desenho do protótipo inicial da baqueta *Ritual Clava* feito pelo Prof. Miguel Ralha.

## 4.2 - O modelo *Ritual Clava*

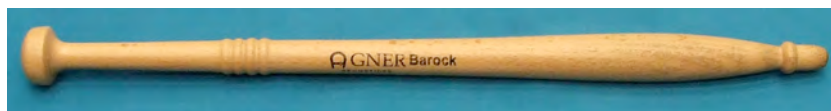
As baquetas *Ritual Clava* são constituídas por um par de baquetas desenvolvido para extrairmos uma extensa paleta de sonoridades, quer seja pela necessidade duma elaboração mais apurada e eficaz dos gestos musicais em configurações heterogéneas dum instrumental de percussão, quer seja pela possibilidade duma exploração tímbrica mais ampla num único instrumento. Apresentam fundamentalmente quatro sonoridades muito distintas entre si, devido aos meios materiais próprios de cada superfície. Em cada lado das baquetas, há duas superfícies justapostas<sup>25</sup> que permitem o músico alterar, de forma súbita, a característica do som, pela simples alteração de ângulo com que posiciona a baqueta.

<sup>25</sup> A opção pelo termo “justaposta” se deu pelo facto de não conseguirmos encontrar um outro melhor para a descrição das baquetas *Ritual*. Ressalvamos, portanto, o facto de, num dos lados da baqueta, estas superfícies não serem contíguas, ou seja, uma seguida da outra, mas unidas por um haste em madeira. Sendo que todas estas estruturas são esculpidas num bloco único de madeira e não por meio de estruturas individuais coladas.

Tendo em mente que este modelo de baquetas foi concebido a partir da análise da obra em questão, o interesse por trabalhar com esta peça surgiu pela escolha por uma música para multipercussão solo em que se utilizasse uma extensa gama de instrumentos, havendo necessariamente a presença dos tímpanos no instrumental.

#### 4.2.1 - Etapas iniciais da sua concepção

Referindo-nos aos tímpanos, um dos modelos de baquetas que apreciamos é uma espécie de réplica das baquetas barrocas, especialmente pela sonoridade particular obtida com elas e devido ao balanço propiciado nos ressaltos com as mesmas nas membranas. Isto justifica-se por elas apresentarem um abaulamento na região onde são empunhadas, incrementando o balanço das mesmas, além de torná-las mais anatômicas para a performance.



**Fig.3: Baqueta de marca *Agner*, modelo barroco.**

Outro aspecto interessante a considerar é o carácter épico que este modelo de baqueta barroca representa para muitos de nós, artistas, aproximando-nos da sonoridade e da atmosfera musical dos períodos barroco e clássico. Uma curiosidade, mas que contextualiza bem esta componente histórica, é o modelo de baquetas designado *pergaminho*, concebido no período barroco, que tem, numa das extremidades, uma abertura como uma espécie de “fundo falso”, onde era possível guardar um pergaminho com alguma mensagem secreta a ser transportada clandestinamente.



**Fig.4: Ivory Timpani Sticks – baquetas tipo “pergaminho”, em marfim.**

O primeiro protótipo deste modelo (Fig.5), inspirado no aspecto duma baqueta barroca, apresentava como proposta a obtenção de três timbres distintos, sendo que apenas um dos lados apresentaria duas superfícies justapostas distintas e o outro lado teria uma extremidade simples própria para toque de caixa. A respeito da concepção das superfícies justapostas de contacto, esta ideia foi cogitada pela observação de outro modelo híbrido<sup>26</sup> de baqueta para marimba, também desenvolvido pela fábrica *Missom*. Portanto, implementamos a ideia de justapor uma ponta cilíndrica de madeira, revestida por um anel de borracha, a outra ponta cilíndrica também de madeira, com diâmetro e espessura ligeiramente maior que a anterior, revestida por feltro; ambos materiais com densidade intermediária.

Nessa medida, estava formatada a concepção inicial deste modelo, o qual teria como estrutura basilar um tronco similar ao das referidas baquetas barrocas de tímpanos, apresentando na direcção oposta a do abaulamento as duas cabeças justapostas descritas acima e, na outra extremidade, uma ponta de caixa em madeira, após o bulbo anatómico.

<sup>26</sup> Tal modelo é designado como *Marímbida*, com extremidade tradicional em lã, sobrepondo-se a esta uma estrutura constituída por oito varetas (canas) muito próximas umas as outras. Tais varetas produzem um som delicado e com muita frequência aguda, bem distinto do som tradicional de lã. Este modelo é um resultado da parceria de investigação entre os Professores Miquel Bernat e Miguel Ralha, com a colaboração do percussionista Rui Silva.



**Fig.5: Primeiro protótipo da baqueta *Ritual Clava*, desenvolvido pelo Prof. Miguel Ralha. Comprimento total: 37,5 cm; comprimento da haste que liga a extremidade de borracha à em feltro: 9 mm e seu diâmetro: 8mm; diâmetro do abaulamento: 22 mm; diâmetro da ponta de caixa: 9,9 mm.**

Com a construção do primeiro protótipo, iniciaram-se os ensaios e a investigação empírica com a obra *Tetragrammaton IV* na configuração do instrumental. Esta baqueta apresentou eficácia imediata quanto aos recursos de exploração tímbrica para os quais foi concebida. Entretanto, durante as performances, foi observado que o formato da mesma, bem como a distância entre as duas superfícies justapostas e as proporções das suas dimensões, deveria ser ligeiramente alterado a fim de que este modelo se tornasse mais ágil, propiciando a versatilidade e uma melhor qualidade tímbrica necessárias.

Obtivemos o êxito pretendido com as modificações pensadas para o segundo protótipo no que se refere às duas superfícies justapostas que sofreram um ligeiro afastamento ao prolongar o comprimento da haste que une as mesmas, passando de 9 mm para 15 mm. Esta também alargou o diâmetro de 8 mm para 9 mm, para ter maior resistência. Relativamente ao formato e às dimensões da baqueta, foi estabelecido outro perfil para a ponta de caixa na extremidade oposta, de menor dimensão e mais arredondado, fazendo com que a baqueta diminuísse sua massa física total e ganhasse, com isso, mais agilidade nos movimentos e um toque mais delicado com a ponta de caixa.



**Fig.6: Segundo protótipo da baqueta *Ritual Clava*, desenvolvido pelo Prof. Miguel Ralha. Comprimento total: 37,2 cm; comprimento da haste que liga a extremidade de borracha à em feltro: 15 mm e seu diâmetro: 9 mm; diâmetro do abaulamento: 22 mm; diâmetro da ponta de caixa: 9,3 mm.**

Conferiu-se, portanto, a partir destas alterações, um melhor resultado tanto nas mudanças de articulações, por tornarem o gestual interpretativo mais automático, quanto numa optimização dos registos sonoros, inclusive nas variadas dinâmicas apresentadas na obra, no heterogéneo instrumental mais estreitamente investigado até esta etapa.

#### **4.2.2 - A consolidação do protótipo final**

Com a realização das leituras dos primeiro e segundo andamentos, partimos para o terceiro e último de *Tetragrammaton IV*, o único em que todo o instrumental está presente. No primeiro andamento, aparecem todos os membranofones presentes na peça e os idiofones metálicos, exceptuando-se o vibrafone. Este está presente no segundo andamento associado ao tam-tam. Somente no último andamento, todos estes elementos passam a constituir o arcabouço tímbrico da obra, imbricados aos inéditos até aqui, nomeadamente: as maracas, os *wood-blocks* e o discurso falado.

Sendo a experimentação de diversos meios criativos para a descoberta duma sonoridade “ideal” uma prática corrente para a maioria dos músicos, já havia se cogitado a possibilidade de testarmos o resultado da sonoridade obtida com a região abaulada não somente nos *wood-blocks*, mas também em outras estruturas do *setup* para se obter maior diversidade na experimentação das possíveis sonoridades que, porventura, traduzissem os gestos musicais patenteados por Victorio.

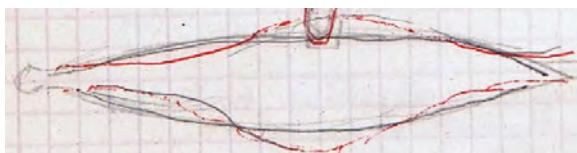
Foram realizados diversos testes – quanto à sonoridade obtida a partir da referida estrutura abaulada – em vários outros instrumentos, muitas vezes, imbuídos dum carácter experimental e improvisatório, ou até mesmo lúdico. Tais procedimentos possibilitaram-nos uma surpreendente descoberta no que diz respeito à qualidade de som alcançada com esta estrutura nas lâminas dos xilofones.

Observada esta característica em particular, pensamos na possibilidade de alterarmos este abaulamento, buscando valorizar o ápice da curvatura do mesmo em relação ao total desta estrutura, para que fosse constituída uma superfície que ampliasse a capacidade de



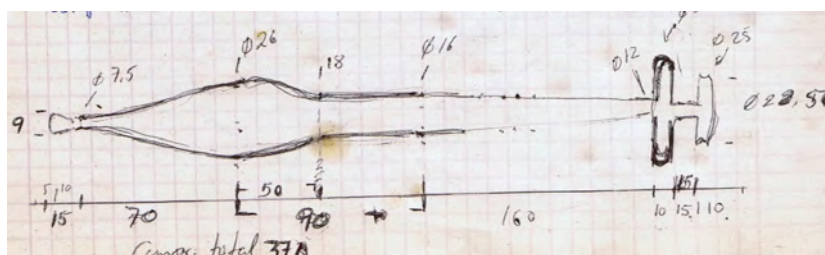
exploração tímbrica desta baqueta nos idiofones, estendendo-se às demais situações nos membranofones.

Assim, foi realizado um estudo de compensação entre as massas físicas das seguintes estruturas, nomeadamente: a região abaulada, a ponta de caixa e a estrutura que conecta as mesmas. Este estudo possibilitou a devida alteração na estrutura abaulada, preservando a massa física total da baqueta, a propriedade anatômica do abaulamento e as qualidades performativas alcançadas até à fase do segundo protótipo.



**Fig.7: Estudo da região abaulada da baqueta *Ritual Clava* feito pelo Prof. Miguel Ralha para a concepção do terceiro protótipo.**

Portanto, foi aumentado o diâmetro do ápice do bulbo, a partir das reduções das áreas anteriores e posteriores à curvatura deste ápice, além da ponta da baqueta e a estrutura que liga estas superfícies. Com esta significativa modificação, o terceiro protótipo passou a ser constituído por uma quarta superfície de articulação, o que contribuiu decisivamente para um melhor equilíbrio entre as duas extremidades, tornando-o mais equilibrado e ágil. O novo bulbo apresentou-se ainda mais anatômico para se empunhar a baqueta e a ponta de caixa ganhou um formato mais delgado e delicado.



**Fig.8: Esboço do protótipo final das baquetas *Ritual Clava*.**

O modelo por nós desenvolvido, mesmo tratando-se de um par de baquetas com o corpo elaborado a partir do tronco das barrocas, ganhou características próprias e singulares no seu resultado final.

Demonstra-se portanto ser um genuíno modelo de baquetas para multipercussão que também permite uma interessante performance em diferentes instrumentos – como é o caso dos tímpanos e da caixa, bem como uma exploração tímbrica criativa em diversos idiofones percutidos, tanto os metálicos como os de madeira e de outros materiais. Afirmamos isto, pois, quando nos referimos aos diversos modelos de baquetas para multipercussão existentes no mercado, a maioria apresenta uma estrutura típica duma baqueta de caixa, contendo numa das extremidades uma superfície em feltro e, na oposta, a ponta de caixa.

Diferindo-se dos demais modelos, este modelo apresenta estrutura física similar ao de uma baqueta barroca de tímpanos, o que lhe confere um tamanho longitudinal intermediário. Este tamanho ligeiramente reduzido combinado à estrutura física particular, comparados ao das demais baquetas para multipercussão, proporcionam uma interpretação mais adequada nos tímpanos e, sobretudo, um manejo mais confortável na elaboração de gestuais mais complexos (mesmo em heterogêneos instrumentais) além de facilitar a inversão dos lados da baqueta para se aceder à superfície desejada.

A respeito das funções inerentes à caixa-clara e aos diversos tambores de frequências agudas, estendendo-se também aos idiofones percutidos, é possível obtermos eficazmente a devida precisão e clareza nestes instrumentos, com a utilização das novas pontas. O facto de elas serem consideravelmente delgadas nos propicia uma articulação delicada e com maior segurança em frases de discretas dinâmicas (*mp, p, pp, ppp, etc.*), especialmente nos episódios de rufos (*buzz-roll*). Além disso, o bulbo favorece relativamente uma caracterização tímbrica mais completa da ponta de caixa. O mesmo situa-se numa região próxima desta ponta, actuando, portanto, com a sua massa agora mais concentrada, na articulação desta ponta. Essa característica também possibilita a obtenção de parciais das frequências graves nestes instrumentos.

#### 4.2.3 - Características gerais da baqueta *Ritual Clava*



**Fig.9:** Terceiro protótipo da baqueta *Ritual Clava*, desenvolvido pelo Prof. Miguel Ralha. Comprimento total: 37 cm; comprimento da haste que liga a extremidade de borracha à em feltro: 15 mm e seu diâmetro: 9 mm; diâmetro do abaulamento: 26 mm; diâmetro da ponta de caixa: 9 mm.

Este artefacto é construído a partir duma única peça em madeira de *Acer platanoides*, uma particularidade que lhe confere propriedade sonora satisfatoriamente encorpada, muito usual a elevadas dinâmicas e em variados tambores de portes pequeno, médio e grande, devido à massa física que apresenta e às proeminentes superfícies que a constituem. Apesar da massa contida nestas baquetas, elas demonstram-se suficientemente leves e ágeis durante a performance, mesmo em situações de muito virtuosismo ou quando é exigida intensa força física, além de facilmente permitirem articulações subtis, delicadas e peculiares entre si.

Tais características justificam-se pelo interessante equilíbrio existente entre os dois lados da baqueta e pela grande diferença entre os formatos das superfícies de contacto designadas às articulações. Isto justifica-se pelo estudo do balanceamento realizado entre os pesos existentes nestes dois lados, levando em conta a qualidade dos ressaltos (rebotes) em ambas extremidades ao momento da articulação, bem como a busca por uma melhor conciliação e optimização entre as funções de cada superfície para as quais são designadas.

– Madeira utilizada

Através das diversas experiências anteriores a este projecto desenvolvidas na fábrica *Missom*, constatou-se que uma das espécies de *Acer platanoides* (normalmente designada

“*hard maple*” canadiano) seria a madeira ideal para se utilizar na investigação em causa. A escolha justifica-se pelo facto do “acer canadiano” ser mais leve e mais flexível, comparado aos demais materiais empregados com este fim. Portanto, esta madeira suportaria o laborioso trabalho artesanal a ser empregado no fabrico das baquetas *Ritual Clava*.

Este material demonstra notável versatilidade para este projecto, tendo em vista o complexo perfil que a baqueta apresenta no seu total, integralmente esculpida numa única peça de madeira e constituída por um considerável número de distintas saliências.

Aliadas a estas características, temos dois distintos materiais, nomeadamente: borracha e feltro, ambos com intermediária rigidez, aplicados às duas estruturas cilíndricas, com perfis e diâmetros distintos entre si, que permitem as devidas mudanças nos ângulos para a realização das articulações.

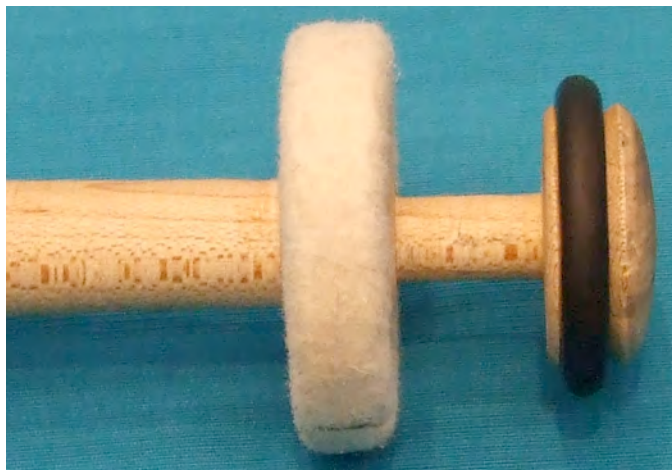
#### **4.2.4 - Características específicas e funções da baqueta *Ritual Clava***

Para melhor nos referirmos às superfícies das baquetas, optamos por identificar as quatro extremidades por zonas. A que se constitui pelo aro em borracha corresponde à zona 1; a pela camada em feltro, zona 2, o bulbo, zona 3 e a ponta de caixa, zona 4. Esta classificação estende-se também às baquetas *Ritual Mallets* no que se refere às zonas 1 e 2, que serão melhor descritas no tópico seguinte.

A baqueta *Ritual Clava*, como já citado, apresenta, num dos lados, duas “cabeças” justapostas com dois distintos materiais, ambos em formato cilíndrico. A sua massa volumétrica total é de  $700\text{Kg/m}^3$  e seu peso médio é de 60gr.

A zona 1 é constituída por uma estrutura maciça, cilíndrica e côncava (25 mm), envolvida por um pequeno aro 5 x 26 mm em borracha cauchú (*O’ring*), perfazendo um diâmetro total de 31 mm. Esta extremidade justapõe-se à zona 2, também em superfície cilíndrica,

porém plana, revestida por feltro compacto de lã – densidade 0,44, fabricado na Alemanha por Gustav Neumman –, em acabamento cilíndrico convexo, cujo diâmetro mede 41mm.



**Fig.10: Da direita para esquerda, zonas 1 e 2 da baqueta *Ritual Clava*, respectivamente.**

Um dos principais aplicativos destas zonas é a possibilidade de mudança nas articulações através da alteração das sonoridades das mesmas. As zonas apresentadas acima conferem uma notável sonoridade nos tímpanos, as quais permitem explorar a qualidade do som nos mesmos, ora aproximando-os de um padrão estético mais adequado à música do período barroco, ora a uma sonoridade adequada ao período romântico. Além disso, estas baquetas permitem uma maleabilidade no grau de articulação que favorece uma adaptação espontânea às características acústicas dos espaços de execução.

A título de exemplo, podemos estabelecer uma combinação significativamente útil entre as duas zonas, tanto nos tímpanos quanto em outras configurações. Elas podem ser perfeitamente empregadas na execução de uma frase em que se exija considerável precisão rítmica, através da zona 1, que seja finalizada por um rufo de tímpanos com uma dinâmica *p*. Nessa medida, poderíamos abordar este hipotético rufo com a zona 2, produzindo um efeito mais próximo do *legatto* nos mesmos.

Referimo-nos acima à zona 1 como uma possível opção interpretativa para os tímpanos. Outras opções surpreendentes que esta zona nos propicia se sucedem pela propriedade de amortecimento que a mesma apresenta, pelo facto da borracha de cauchú apresentar densidade intermediária, permitindo um contacto maior da zona 1 com a superfície excitada, melhor extraindo as frequências graves. Esta qualidade demonstra grande utilidade em membranofones como as congas ou similares, originando uma sonoridade análoga a da articulação com as mãos ou com os dedos nestas qualidades de tambores.

Esta mesma zona 1 sugere ainda a capacidade da articulação em frases próprias da caixa, inclusive o rufo, permitindo-nos interpretar frases constituídas por mescla de vocabulários distintos, inerentes aos respectivos instrumentos, como, por exemplo, executar uma passagem em tímpanos ou noutros tambores grandes ligada a um rufo de caixa. A sonoridade alcançada no rufo com esta zona apresenta-se mais discreta, o que se pode tornar uma qualidade a ser aproveitada num contexto de música de câmara ou a solo.

A zona 2 pode ser empregue com eficácia em diversos instrumentos como os tímpanos, os tom-toms e as placas vibrantes.

O outro lado da baqueta *Ritual Clava* constitui-se por duas superfícies de articulação, ambas em madeira. A zona 4 tem o formato em ponta de baqueta de caixa com diâmetro de 9 mm, justaposta a uma superfície abaulada – zona 3, com diâmetro de 26 mm, constituindo uma massa e área de contacto consideravelmente superior à ponta de caixa. A zona 3 demonstra-se bastante usual para aplicações em idiofones de madeira – *wood-blocks*, xilofones, entre outros – ou para articulações em que seja preciso grande quantidade de energia ou uma maior profundidade sonora numa provável exploração tímbrica tanto em idiofones metálicos como em membranofones.



**Fig.11: Da direita para esquerda, zonas 3 e 4 da baqueta *Ritual Clava*, respectivamente.**

Para um estudo mais aprofundado das baquetas, foram realizados testes acústicos com a baqueta *Ritual Clava* pelo Laboratório de Acústica Musical da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto. Os testes tiveram lugar na câmara semi-anecóica dos Serviços de Áudio da ESMAE, e foram orientados pelo Professor Luís Henrique, tendo a colaboração de Isaac Raimundo.

Foram escolhidos três instrumentos como referências acústicas, consideravelmente distintas – tom-tom, conga e prato – que mantivessem uma relação tímbrica com o instrumental presente na obra *Tetragrammaton IV*.

O teste foi feito com todas as quatro zonas da baqueta em cada um dos instrumentos acima referidos a fim de se perceber, graficamente, como cada superfície da baqueta analisada, através de seus meios materiais próprios, excita as respectivas estruturas dos instrumentos. Os resultados gráficos dos testes encontram-se no anexo 1, p.144.

### **4.3 - O modelo *Ritual Mallet***

A partir do estudo interpretativo da obra *Tetragrammaton IV*, evidenciou-se que diversos gestuais presentes na mesma poderiam ser melhor otimizados se a técnica de quatro baquetas fosse empregada no trabalho interpretativo, especialmente a partir da página quatro até o final do primeiro andamento e no terceiro e último andamento quase que na

sua totalidade, exceptuando-se os trechos nas quais são utilizadas as maracas e as duas passagens em que se faz necessário o emprego apenas de duas baquetas. Nessa medida, a proposta pela criação das baquetas *Ritual Mallet* surgiu como um desdobramento das *Ritual Clava*, a partir da mesma observação do modelo *Marímbida*. Uma das grandes particularidades existentes neste modelo é o perfil necessariamente peculiar dos seus respectivos cabos, por onde as mesmas são empunhadas, permitindo um manejo ao mesmo tempo confortável e eficiente no que se refere à técnica de quatro baquetas.



**Fig.12: Baquetas *Marímbidas*.**

O projecto das baquetas *Marímbidas* teve o seu ponto de partida numa qualidade tímbrica existente nas baquetas *Hybrid-Multiperc* <sup>27</sup>, outro modelo para multipercussão desenvolvido na fábrica *Missom*.



**Fig.13: Baqueta *Hybrid-Multiperc*.**

Eis um breve relato do Professor Miguel Ralha a respeito deste histórico:

[...] em 2005 a MISSOM fez um modelo chamado *Hybrid*, com o Miguel Bernat [...] que achou muito interessante o som que estas baquetas produziam na marimba, e sugeriu fazermos uma baqueta que produzisse este som, mas adaptada à técnica de execução com 4 baquetas. O

---

<sup>27</sup> Este modelo apresenta a sua estrutura física similar à duma baqueta de caixa, com uma ponta em formato delgado. O lado oposto apresenta dupla função através duma superfície em borracha, aplicada na região lateral da extremidade, e da estrutura com oito varetas (canas) afixada nesta ponta. Este modelo é um resultado da parceria de investigação entre os Professores Miquel Bernat e Miguel Ralha.



problema foi constatar que, para produzir o som pretendido, a baqueta teria que ter uma massa significativa, mas, para ser tecnicamente exequível, teria que ter um cabo fino e com alguma flexibilidade. Começámos por tentar aplicar um "bolbo" de madeira de Ipê a um cabo de baqueta de marimba, e neste aplicar uma série de 8 canas de bambu com 3,5mm de diâmetro com uma de 4,5mm no centro. Não resultou porque não produzia ainda um som consistente. Não conseguia realçar a fundamental do som da lâmina, e ouvia-se demasiado o som da baqueta. Foi então que decidimos fazer o cabo numa peça só, que começa com um diâmetro de 8,40mm e acaba num cone com 22mm na parte mais larga, onde são implantadas as canas de bambu, com as medidas referidas. Como as Marímbidas têm três modelos, duro médio e mole, foi necessário fazer três diferentes cabos: O comprimento do cone é de 65, 72 e 80mm respectivamente. Utilizámos a madeira de Hard-Maple canadiano por ser a que melhor permite equilibrar a flexibilidade e a massa.<sup>28</sup>



**Fig.14: Cones dos cabos das Baquetas Marímbidas.**

Tendo em vista o recurso alcançado a partir da implementação destes cabos, cogitamos a possibilidade de aproveitar esta concepção e associá-la à extremidade com dois cilindros desenvolvida nas baquetas *Ritual Clava*. Para isto, o Professor Miguel Ralha realizou novo estudo sobre a estrutura em forma de cone<sup>29</sup> que actua no balanceamento das baquetas *Marímbidas*. Foi necessário estabelecer uma nova estrutura, ligeiramente diferenciada da dos referidos “cones”, assumindo, portanto, uma espécie de forma similar ao duma “taça de champagne” ou “copo flûte”.

<sup>28</sup> Depoimento via correio electrónico em Janeiro de 2010.

<sup>29</sup> As *Marímbidas* possuem os respectivos cones estruturais em extensão até a região articulatória, com formato circular, onde são afixadas as canas (varetas tipo *rod-stick*), num total de oito, através de pequenos orifícios, muito próximos uns aos outros. Entre a fracção superior do cone e as canas são aplicadas borrachas com distintas características relacionadas aos específicos cones, os quais são equilibrados de acordo com a utilização nas regiões específicas da marimba. Por fim, estas borrachas são envolvidas por lã, conforme os procedimentos correntes no fabrico de baquetas para marimba ou vibrafone.



**Fig.15: Cone do cabo – estilo copo flûte – da Baqueta *Ritual Mallet*.**

A respeito das características existentes nos respectivos modelos *Ritual Mallet* e *Marímbria*, constata-se outra diferença, além das respectivas propriedades sonoras pelas quais ambos os modelos se caracterizam. A estrutura da dupla superfície articulatória das baquetas *Ritual Mallet* apresenta-se integralmente esculpida no corpo total da baqueta, após à referida saliência ilustrada na Fig.15, conferindo-lhe uma sonoridade mais compacta.

#### **4.3.1 - Características gerais da baqueta *Ritual Mallet***

O modelo *Ritual Mallet* apresenta-se como um desdobramento do modelo *Ritual Clava*, no intuito de se propiciar uma maior habilidade nas mudanças instantâneas das qualidades tímbricas e articulatórias patentes no modelo anterior, adaptando-se agora à técnica e à linguagem das quatro baquetas. Ainda que ambos modelos se constituam por idêntica extremidade num dos lados – levando, assim, a similaridade de sonoridade –, são naturalmente distintos, pelo facto dos mesmos apresentarem pesos diferentes. Estas características reflectem directamente as necessidades performativas que assim se apresentem, possibilitando-nos optar por um modelo em específico ou pela combinação dos dois, dependendo da necessidade.

Fez-se uso também do “acer canadiano” para se confeccionar a *Ritual Mallet*, pela necessidade de ser flexível e com a densidade necessárias para o seu fabrico. Isso porque o cabo delgado da baqueta para multipercussão em questão constitui-se de uma única peça de madeira em conjunto com as estruturas descritas anteriormente. A flexibilidade da

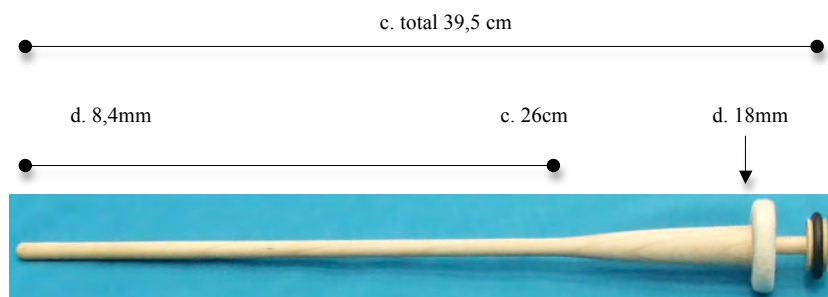
madeira, necessária para o fabrico desta baqueta, se evidencia na versatilidade alcançada com a mesma na performance musical. Tais baquetas comportam-se a favor do gestual musical, o que facilita o trabalho do músico, devido à sua flexibilidade. Além disso, as duas baquetas juntas, numa única mão, conferem peso satisfatório para uma articulação consistente, sem que haja decréscimo quanto à quantidade de som.

O modelo *Ritual Mallet* pode nos auxiliar, portanto, na construção de gestos mais complexos, por ser um modelo de quatro baquetas que prioriza a experimentação tímbrica com multipercussão. Pode-se, com este modelo, percorrer mais facilmente uma dada configuração instrumental extensa e melhor adequar-se aos pormenores que se apresentem, tanto em questões de heterogeneidade entre os instrumentos, quanto numa maior clareza para com as dinâmicas e na elaboração dum laborioso gestual.

Ao utilizarmos apenas um par destas baquetas, podemos empregar as características articulatórias já evidenciadas em situações de extrema leveza quanto às dinâmicas. Esta possibilidade contribui para a performance do intérprete ao conciliar uma exploração tímbrica do instrumental a episódios com muita subtileza.

#### **4.3.2 - Características específicas da baqueta *Ritual Mallet***

Apresenta a mesma massa volumétrica de  $700\text{kg/m}^3$ , preservando as mesmas medidas das duas superfícies cilíndricas presentes nas baquetas *Ritual Clava* (cf. p.61 no subitem 4.2.4). Com o comprimento (c.) total de 39,5 cm, o cabo inicia-se recto – com um diâmetro (d.) de 8,4 mm – até o ponto corresponde à 26 cm de comprimento, quando começa a consolidar uma estrutura em formato de “copo *flûte*”, alargando progressivamente seu diâmetro até, no topo, apresentar um valor de pouco mais de 18 mm, onde se forma a zona 2. O peso médio total da baqueta (a unidade) oscila em torno de 30 a 35 gramas, a depender dos materiais.

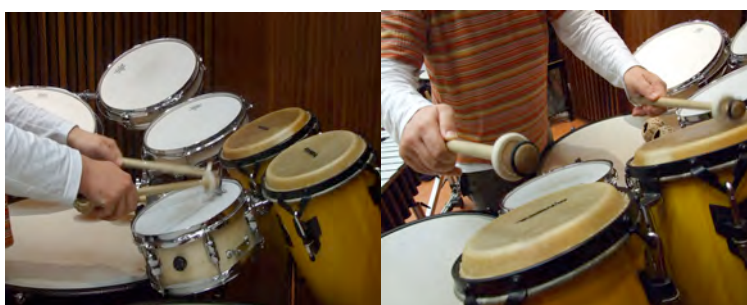


**Fig.16: Baqueta *Ritual Mallet*.**

#### **4.4 – Sugestões de exploração tímbrica com as baquetas *Ritual***

Mostraremos abaixo um conjunto de imagens no intuito de tornar mais claro o emprego das possibilidades de exploração tímbrica das baquetas *Ritual* nos diversos instrumentos do *setup* da peça *Tetragrammaton IV*. Outras imagens, com o mesmo fim, encontram-se no An.2, p.152.

**Aplic. da zona 1 (*Ritual Clava*) com a técnica de rufo (*buzz-roll*) na caixa e nas congas – Fig.17 e Fig.18, respectivamente:**



Aplic. da zona 2 (*Ritual Clava*) nos tímpanos e nos tom-toms – Fig.19 e Fig.20, respectivamente:



Aplic. das zonas 2 (*Ritual Mallet*) simultaneamente no tam-tam, em distintas regiões do mesmo – Fig.21:

Aplic. da zona 1 (*Ritual Mallet*) no vibrafone – Fig.22:

Aplic. da zona 1 (*Ritual Mallet*) em posição de “dead-stroke” – Fig.23:



- Considerações sobre as baquetas *Ritual*

Após o resultado obtido com os dois modelos desta série *Ritual*, pudemos observar um amplo leque de possibilidades criativas reais que se tornam possíveis com estes modelos. A implementação desta linha de baquetas surgiu a partir dum olhar particular sobre a obra *Tetragrammaton IV*, além do grande interesse pelo laboratório tímbrico que a multipercussão representa para a criação, a percepção e a contemplação de novas paisagens musicais.

Esta iniciativa também demonstra, na sua concepção, a busca por uma interrelação dialógica entre diversos contextos da criação musical. Neste projecto, isto se evidencia através da relação estabelecida entre um referencial estético de outro século, no caso a réplica das baquetas barrocas em questão, e a investigação pelo carácter múltiplo da percussão na música de concerto dos séculos XX e XXI, no que diz respeito à infinita gama de timbres e às linguagens musicais específicas inerentes aos instrumentos de percussão.

Acreditamos que esta linha de baquetas nos permite colmatar muitas das lacunas existentes no trabalho performativo com a multipercussão através das novas soluções propostas e concretizadas no âmbito da investigação performativa com a obra *Tetragrammaton IV*.

As baquetas *Ritual Clava* apresentam-se como um legítimo modelo de baquetas tanto para a multipercussão em geral quanto para os tímpanos. A eficácia da sonoridade conseguida nos tímpanos por esta baqueta – inclusive pela sua semelhança estrutural à baqueta barroca – nos leva a pensar que trata-se de uma ferramenta interpretativa a ser utilizada pelos timpanistas<sup>30</sup> em seu ofício orquestral e como solistas.

Já em relação às baquetas *Ritual Mallet*, temos, na concepção desse modelo, algumas das características principais presentes no outro modelo associadas à técnica das quatro baquetas como dito anteriormente.

Esses modelos de baquetas poderão inclusive vir a estimular a escrita e montagem de novas obras solo e de câmara com propósito de se explorar a rica e plural linguagem da multipercussão, além da possibilidade de se tornarem uma ferramenta bastante atractiva também na interpretação da música popular em geral. Além disso, esta linha de baquetas pode trazer interessantes soluções para diversos contextos musicais já existentes, facilitando o trabalho do percussionista na interpretação de diversas obras concebidas para *setups* heterogéneos, quer seja em situações de música orquestral ou de câmara, quer seja numa actuação enquanto solista.

---

<sup>30</sup> Também conhecidos como timpaneiros, músicos especialistas em tímpanos.

Com efeito, acreditamos que esta investigação foi uma valiosa oportunidade de se desenvolver uma linha de produtos que poderá, além de despertar a curiosidade e a criatividade por parte dos percussionistas, compositores e músicos em geral, contribuir com a produção académica e artística de forma original.

## 5 – Análise da obra *Tetragrammaton IV*<sup>31</sup>

### 5.1 - Prólogo

[...] e tudo foi feito a partir de Deus, de Sua essência, segundo a Trindade, pois Ele é uno em essência e triplo em Pessoas. (BOEHME, 2006: 27).

Esta peça integra uma série de treze obras denominada *Tetragrammaton*, sendo que quatro delas são para percussão solo (*Tetragrammatons*: IV para multipercussão, VI para vibrafone, VII para marimba e vibrafone, X para xilofone). O compositor apresenta, nesta obra, traços evidentes característicos da sua música ritual, que se encontram retratados na alternância de eventos discriminados por secção de frases com barras de compassos e em frases de notação contemporânea, constituindo gestuais caracterizadores do discurso deste autor, dando margem ao intérprete para colaborar na composição da obra, ainda que se utilize o material delimitado pelo compositor.

A partir da simbologia dos números e da própria ordem imprimida por Victorio ao estruturar e compor as peças da série *Tetragrammaton*, podemos extrair pistas capazes de auxiliar a compreender os códigos presentes, considerando a grafia musical própria do compositor, com vista à performance. Ao nomear este *Tetragrammaton* como o quarto da série, dispondo-o em três andamentos, Victorio refere-se ao significado da palavra *Tetragrammaton* (literalmente: ‘quatro letras’), ao filósofo Jacob Boehme e aos números três e quatro, num breve parágrafo de apresentação da partitura.

[*Tetragrammaton*.] Palavra de origem grega que representa o misterioso nome de Deus [escrito com quatro consoantes e, por isso, misteriosamente indecifrável]. Jacob Boehme, importante filósofo e alquimista alemão do século XVII, referia-se ao “*Tetragrammaton*”

---

<sup>31</sup> Na análise da obra, nos referimos às páginas da partitura que se encontra no An.4 e não às páginas da tese, ou seja, quando nos referimos à página dois, por exemplo, é a segunda página da partitura que se encontra na p.163.



*como um “tetragrama” dividido em três tábuas (ou estágios) que definem a gênese do universo, ou três patamares da revelação divina que se materializam para o homem. O três e o quatro simbiotizados numa força setenária que regula as ações entre os mundos.*<sup>32</sup>

Ainda que não seja central para o estudo desta peça, deve-se notar que, embora o compositor se debruce sobre o termo grego, a tradição de escrita do nome de Deus com quatro consoantes tem origem hebraica. O tetragrama hebraico aparece diversas vezes no texto do Antigo Testamento e significa “Ele é”/ “Eu sou”. Os nomes YaHVeH ou YeHoVaH (em português, Javé ou Jeová) são transliterações possíveis na língua portuguesa, com a inclusão de vogais da palavra Senhor em hebraico. A antiguidade e legitimidade do tetragrama como “o nome de Deus” para os judeus pode ser comprovada na conceituada tradução para o grego da Bíblia Hebraica – Antigo Testamento, chamada Septuaginta Grega, na qual o tetragrama aparece escrito em hebraico arcaico ou páleo-hebraico. (cf. PERONDI, s/d)

Devemos lembrar também que se trata de uma peça escrita para um único intérprete. Além de o compositor esclarecer que a tri-unidade boemiana se associa aos critérios composicionais desta obra, pode-se acrescentar que o facto desta obra ser concebida para um único intérprete também permite associá-la à tri-unidade desta cosmologia, estruturada tanto na Santíssima Trindade quanto na singularidade do ciclo da vida de cada indivíduo. Este tipo de subjectividade de apreciação das decisões do compositor é autorizada pelo próprio, como demonstra o seu depoimento:

*A tríade é apenas estabelecida (conceptivamente falando) nas relações internas da obra enquanto andamentos, tempos internos, arcos, ataques, relações acordais, etc... Mas é óbvio que pode ser lido dessa forma pelo “outro” que vê minha obra e vê (sempre) mais do que o que foi pensado e estabelecido. Essa é grande prova de que ainda não chegamos nem perto de entender essa entidade que chamamos de música.*<sup>33</sup>

Há dois planos a serem considerados para a análise da obra e para a performance. Um deles refere-se às linguagens dos instrumentos de percussão presentes na peça *Tetragrammaton IV*, que apresentam os seus específicos idiomas, com as suas respectivas

---

<sup>32</sup> VICTORIO, capa da partitura *Tetragrammaton IV*. Ver An.4, p.161.

<sup>33</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista nº 2. Ver An.5, p.185,186.

peculiaridades tímbricas e de execução, mas cuja correlação estabelecida entre estes instrumentos proporciona associar e compatibilizar tais linguagens. O outro refere-se à possibilidade desta pesquisa empírica potencializar a análise e compreensão das propostas contidas na partitura para além do texto escrito e de uma mera descrição dos sinais gráficos. Nesse sentido, serão indicados elementos através dos quais Roberto Victorio simboliza musicalmente o misticismo cristão de Jacob Boehme, no intuito de alcançar o que considera como o “invisível”, o metafísico. Deve-se destacar que, segundo o conceito de Victorio, *“a música, coadunada à notação e em estreita sintonia com o registro de nuances, passa da esfera da simples escrita dos sons para a vivência dos símbolos, como exploração e manipulação do lado interno e velado da obra.* (VICTORIO, s/d: p.5)<sup>34</sup>

No que se refere ao primeiro plano, partimos da consideração da proposta do compositor de compatibilizar as diversas linguagens inerentes ao heterogêneo instrumental de *Tetragrammaton IV* para propor a iniciativa de se idealizar uma linha de baquetas para multipercussão. A finalidade delas, como mostrado anteriormente, é possibilitar não só uma melhor qualidade tímbrica na performance, mas também equilibrar a acentuação da característica sonora de cada instrumento utilizado com a timbragem de todo o instrumental desta obra.

No que se refere ao segundo, nesta obra Victorio elabora a sua respectiva estrutura consoante o universo boehmiano, cuja realidade apresenta uma estrutura ternária disposta em três Princípios: *“A fonte das trevas é o primeiro princípio; a força [ou virtude] da Luz é o segundo princípio; e a extrageração, [gerada] das trevas pela força da Luz, é o terceiro princípio.”* (BOEHME, 2006: p.95) Estes três Patamares da Essência Divina geram três mundos diferentes e, ao mesmo tempo, indissociáveis.

*Esses três princípios são independentes, mas ao mesmo tempo os três interagem simultaneamente: engendram-se uns aos outros, permanecendo distintos. A dinâmica de sua interação é uma dinâmica da contradição: poder-se-ia falar de uma força negativa correspondente às trevas, uma força positiva correspondente à Luz, e uma força conciliadora correspondente ao que Boehme chama de ‘extrageração’. Trata-se de uma contradição entre três pólos, entre três polaridades radicalmente opostas e no entanto vinculadas, na medida em que nenhuma pode existir sem as outras.* (NICOLESCU, 1995: 50,51)

---

<sup>34</sup> Artigo “Timbre e Espaço – Tempo Musical”

Se a relação entre trindade e unidade se revela tanto no aspecto performativo e tímbrico quanto na utilização das imagens da filosofia boehmiana, ela também pode ser percebida na relação de cada andamento com o total composicional. Ou seja, os andamentos não podem ser analisados apenas isoladamente, mas também como conjunto uno, cuja característica central é a presença do antagonismo entre a metáfora da Sombra (primeiro andamento) e da Luz (segundo andamento), sintetizadas na criação e existência do mundo sensível (terceiro andamento).

O primeiro andamento, *Cântico de Maat*, apresenta um discurso musical marcado pela alternância de caracteres, ora em secções regidas por barras de compassos, com intensa actividade rítmica e tímbrica, ora em secções de indeterminação e fluidez. Tal alternância sugere um conflito, uma dualidade proveniente da força geradora, uma Luz ou um sopro primogénito (energia positiva) engendrada pela acerbidade do mundo do fogo, das trevas (energia negativa). É explorada, neste andamento, a parcela mais retumbante, de maior volume e potencial sonoro do instrumental, representada por todos os membranofones, o tam-tam e os pratos, propiciando a associação imagética de uma atmosfera sombria, agressiva, densa, como alicerce deste mundo de trevas, cuja força se manifesta em estado bruto.

No segundo andamento, *Limbus Spectralis*, o esplendor e a fluidez da Luz Divina (ou energia positiva) são expressos por intermédio dos sons brilhantes, penetrantes e de alta propagação do vibrafone e do tam-tam. A própria modalidade de escrita sugere uma volatilidade da pulsação, não havendo uma relação aritmética rígida entre a disposição métrica dos sinais gráficos representativos das notas. O espaço entre as notas, os motes, os arcos totais devem manifestar-se em (des) proporção natural, ainda que isto cause estranheza, quando nos colocamos perante a distinção entre o texto musical escrito e o resultado final performativo obtido, sendo este o vector objectivado neste tipo de escrita. Esta ferramenta possibilita-nos elaborar um imagético sonoro que sugere qual seja a leitura musical de Victorio sobre a visão que Jacob Boehme tem do mundo espiritual, sendo que a imaterialidade abstracta, ou até metafísica, teria um ponto de intersecção com as construções sonoras voláteis sugeridas nesta escrita musical, que podem ser particularmente ressaltadas quando a performance se realiza sob esse signo.

“*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*”. Estas são as sete palavras que compreendem o mistério do *VITRIOL* (a Pedra Filosofal), representado no terceiro andamento. Neste, Victorio elabora os materiais musicais sob a lógica extrageradora boehmiana. Tais materiais apresentam-se aqui numa espécie de “alquimia musical”, com intensa exploração tímbrica e polifónica em toda a extensão do *setup*, sendo apresentados mais três elementos surpresa, nomeadamente: dois blocos de madeira, as maracas e o discurso oratório.

Portanto, ainda que a obra esteja dividida em três andamentos, chegamos à conclusão de que esta peça deve ser interpretada como se fosse um único andamento, devido ao carácter metafísico ao qual a peça está relacionada, segundo o próprio compositor.

*Podemos pensar na obra, e devemos, como uma única obra em um movimento. Como um único arco quaternário que se desdobra, volatiliza e transmuta durante todo o tempo. É claro que foram utilizados motes guia nas três partes que se simbiotizam, como: células notais quaternárias em fusa; relações de distensões temporais sobre apojeturas; jogo de notações: proporcional / relativa, que conferem uma ambiência instável e torna-se a marca do interlúdio central (2º movimento); e as relações acordais quartais e quaternárias nos três movimentos. Pode-se montar a obra sem interrupção, como um só movimento, porque a intenção é de um só movimento mesmo!*<sup>35</sup>

A própria atmosfera sensorial, obtida pela escolha dos instrumentos dispostos nos andamentos de *Tetragrammaton IV*, atribui elementos imagéticos adequados para a representação simbólica sob a égide do conteúdo filosófico e metafísico boehmiano. Jacob Boehme refere-se aos três Patamares da Essência Divina como a verdadeira essência onnipresente e onnipotente de Deus. Considerando que o compositor adopta a visão do filósofo, um instrumentista, ao se deparar com este conceito, pode encarar a performance como um esforço de projectar, na execução dos andamentos, sensações que remetam à descrição de Boehme dos três Patamares da Essência Divina, regidos pela Santíssima Trindade e pela força de um único Deus<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> VICTORIO, 2008 – entrevista nº 1. Ver An.5, p.182.

<sup>36</sup> O filósofo dispõe os três Patamares da Essência Divina em três etapas, para oferecer ao leitor uma melhor compreensão destes princípios místico-cristãos. Afinal, o poder de Deus manifesta-se onnipotente e onnipresente perante toda a natureza e universo, segundo a perspectiva cristã e também a deste filósofo.

A divisão de tópicos da análise subsequente buscou enfocar o desenrolar do discurso musical da obra. Deste modo, os subtítulos repetem-se na medida em que a peça avança. Sempre que possível, recorreu-se à ordenação segundo os seguintes tópicos: a) dinâmica e motivo; b) aspectos rítmicos e tímbricos; c) relação entre performance e análise simbólica. No entanto, as singularidades de cada movimento implicaram peculiaridades na análise, as quais se reflectiram na necessidade de formas diferentes para se organizar o presente texto, inclusive no que se refere à presença de abordagem de outros tópicos, além dos expostos acima. Isso ocorre notadamente no segundo andamento, que tem características muito próprias, exigindo uma abordagem analítica diferenciada e específica.

## 5.2 - Montagem e disposição do instrumental em *Tetragrammaton IV*

Uma das principais questões inerentes ao trabalho performativo com esta obra é a montagem do seu extenso e heterogêneo instrumental. Tanto pela quantidade de instrumentos distintos e de grande porte, quanto pela dificuldade na concepção da montagem, testamos algumas hipóteses até estabelecermos um modelo definitivo para esta montagem da peça.

Tendo em vista a intensa mobilidade exigida em *Tetragrammaton IV*, justificada pela concepção de escrita de Roberto Victorio associada à ampla utilização do instrumental, optamos pela disposição de parte do instrumental, especificamente os membranofones, aproximadamente em três níveis de posicionamento dos instrumentos. Portanto, tomando como referência que a parte interna deva ser a área onde o percussionista esteja posicionado, tocando os tímpanos na região convencionada pela sonoridade tradicional extraída dos mesmos, dispomos os três tom-toms, a caixa e as duas tumbadoras (ou congas) em degraus superiores aos dos tímpanos, arrodando a parte externa da circunferência dos mesmos, visto que boa parte dos gestos são concebidos em constante movimentação, tanto horizontal quanto vertical, por todos os membranofones e demais instrumentos (Fig.24).



Fig.24: *Setup* completo da peça *Tetragrammaton IV*.

Após diversas tentativas de montagem, utilizando-se do instrumental convencional, percebemos que o processo de adaptação à linguagem da obra e ao seu estudo interpretativo, bem como a performance com um resultado final, poderiam ser otimizados se utilizássemos outras alternativas. Neste caso, pesquisamos a existência de instrumentos musicais com específicas características anatômicas e, sobretudo, propriedades acústicas singulares que potencializassem a timbragem sugerida pela escrita musical de Roberto Victorio.

Diante dos complexos gestos musicais escritos para grandioso instrumental, sobretudo para o extenso naipe de membranofones, optamos pelos seguintes instrumentos:

**1 – Tímpanos:** Tomando como referência a configuração geral de um quinteto de tímpanos posicionado de acordo com o sistema americano, preferimos trabalhar respectivamente com os segundo e terceiro tímpanos, pois, com estes, teríamos as afinações das notas FÁ# e SI, mesmo utilizando tambores menores, portanto com uma ressonância mais equilibrada em relação aos demais instrumentos. Inclusive o tamanho destes tímpanos, comparados a uma possível opção pelos primeiro e segundo tímpanos, torna-os melhor adequáveis ao extenso *setup*.

Optamos pelo modelo com o padrão de afinação do sistema “*Ludwig*”<sup>37</sup>, por conseguirmos nele uma maior agilidade no trabalho com os *glissandi* presentes em vários episódios da obra, inclusive com difícil execução. Além disso, preferimos afinar os respectivos tambores já com as notas FÁ# e SI, respectivamente, com a mais grave, facilitando a retomada imediata da afinação original após os *glissandi*, um evento de grande recorrência e de considerável dificuldade técnica presente em *Tetragrammaton IV*.

**2 – Caixa:** Em vários episódios do primeiro e terceiro andamentos, há a necessidade de executar muitas frases com passagens simultâneas dos tímpanos para os tom-toms, as congas e a caixa. Portanto, achamos oportuno utilizar uma caixa em tamanho bem reduzido, o que facilitaria o acesso aos demais instrumentos.

---

<sup>37</sup> Consultar informações específicas no site: <http://www.ludwig-drums.com/concert/>

Neste caso, decidimos por uma caixa *piccolo* de 10” com média afinação, obtendo assim uma sonoridade característica e com maior distinção diante dos demais tambores. Tendo em vista que a caixa é utilizada nesta peça integralmente com o automático desligado (sistema de accionamento dos bordões ou da esteira), retiramos-lhe os bordões, reduzindo a ocorrência de ruídos parasitas durante a performance.

Tomando os tímpanos como referência inicial para a montagem de todo o instrumental, posicionamos a caixa entre os mesmos na região externa, aproximadamente num ângulo de 20° a cerca da superfície dos aros dos tímpanos.

**3 – Tumbadoras ou congas:** Partindo de dois referenciais, nomeadamente: a escrita dos gestos expressos na partitura de *Tetragrammaton IV* e a concepção do autor ao construir uma espécie de escala, tendo como base os três tom-toms seguidos pelas duas congas, imaginamos montá-las após os tom-toms à direita dos mesmos (Fig.25), associando-as aos demais instrumentos e adequando-as relativamente ao padrão de escrita tradicional da música ocidental.

Devido ao facto de as congas apresentarem uma massa e uma estrutura física consideravelmente elevadas, estas características dificultaram um posicionamento mais adequado ou até mesmo confortável para a performance nesta obra, por geralmente apresentarem um sistema de sustentação e de variação dos ângulos de posicionamento limitado. Portanto, utilizamos as *conguitas* como uma solução alternativa para o âmbito desta investigação. Estes instrumentos apresentam estrutura física idêntica à das tradicionais tumbadoras, entretanto, pelo seu tamanho mais reduzido, permitem uma montagem mais ágil e facilitada para esta obra e para diversas outras situações.

No caso do *Tetragrammaton IV*, o emprego das *conguitas* resultou numa interessante combinação associada aos tom-toms, por apresentarem uma tessitura extremamente aguda, auxiliando-nos na elaboração da escala de tambores proposta por Victorio. Além disso, o sistema de sustentação destes instrumentos apresenta maior versatilidade, o que nos possibilita montá-los com maior precisão e conforto.

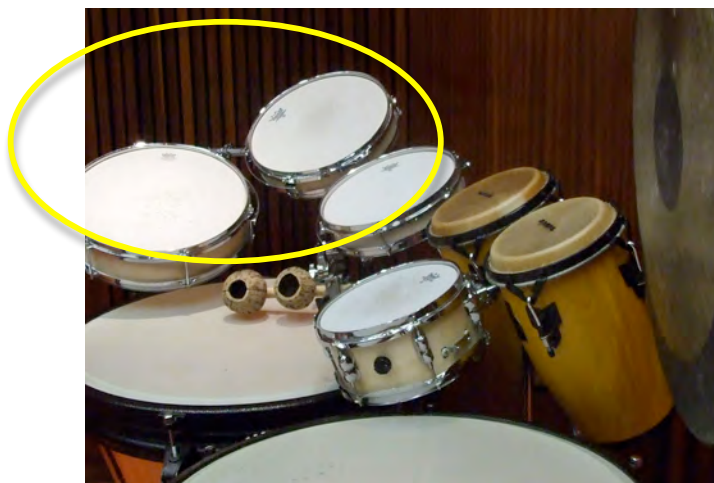


Definida esta questão, julgamos que a provável área de posicionamento das *conguitas* seria atrás da caixa *piccolo*, num segundo degrau superior aos tímpanos, formando um triângulo com a caixa. Mesmo a caixa estando entre as *conguitas* e os tímpanos, este posicionamento apresenta-se como o mais adequado para o nosso trabalho, tendo em vista os correntes gestos escritos para a utilização simultânea entre as tumbadoras e os tímpanos, estes e a caixa e entre estes três instrumentos citados.

**4 – Tom-toms:** Após consultar o compositor, ficou esclarecido que os tom-toms deveriam apresentar uma afinação ambientada nas frequências graves e médio-graves, configurando uma espécie de escala associada às congas (estas no caso com uma alta afinação, completando esta escala). Assim, para obtermos uma sonoridade profunda, com baixas frequências, mas sem prejudicar a articulação, recorremos a tambores de elevado diâmetro, no entanto, com profundidade consideravelmente reduzida.

No caso, utilizamos tom-toms “*flat*” para conseguir uma extensão melódica equilibrada entre os mesmos, alcançando frequências graves e médio-graves suficientes, apenas com uma tensão média de afinação. Com esta configuração, conseguiríamos um padrão de afinação desejado a partir da própria estrutura física natural destes tambores (pelos seus elevados diâmetros, quando nos referimos aos tom-toms), sem a necessidade de afiná-los com a pele demasiadamente folgada. Caso optássemos por tom-toms convencionais de médio porte, seríamos obrigados a afiná-los com baixa tensão, o que nos permitiria ter as notas graves, entretanto perderíamos a qualidade tanto de decaimento da nota, quanto de definição nas articulações tão recorrentes a estes tambores nesta obra.

Além disso, o facto destes tom-toms apresentarem uma profundidade reduzida, incomum nos tambores convencionais, facilita-nos na montagem em geral de *setups*, especialmente nesta obra, para a qual optamos pela montagem destes tom-toms discretamente sobre a região externa dos dois tímpanos. Esta possibilidade permite-nos um melhor acesso tanto aos tímpanos quanto aos tom-toms por eles estarem mais próximos, lembrando que ainda são utilizados extensamente nesta obra os seguintes instrumentos: duas congas, uma caixa, um tam-tam, dois pratos, dois *wood-blocks*, um vibrafone e duas maracas.



**Fig.25:** Imagem dos tom-toms *flat*.

A respeito das peles utilizadas nos tom-toms e na caixa, optamos por um modelo de pele porosa (areada) com apenas uma camada de membrana (conhecidas como *mono-filme*) primeiramente por uma questão pessoal e, sobretudo, por observarmos que este modelo apresenta uma resposta mais equilibrada entre as frequências e as parciais graves, médias e agudas, comparadas às de outros modelos. Elas também possibilitam uma maior amplitude quanto às paletas de dinâmicas e uma melhor definição das articulações, fundamentais para esta obra. Como peles de resposta, utilizamos um modelo sem os poros (*clear*), também em *mono-filme*.

**5 – Tam-tam:** Sendo este a personagem principal nesta obra, necessitávamos de um instrumento que tivesse extensa amplitude sonora e ao mesmo tempo fosse versátil quanto ao posicionamento do mesmo, associado a todo o instrumental. Portanto, utilizamos um tam-tam aproximadamente de 26”, pois, com este, teríamos uma ampla vastidão de ressonância e um satisfatório registo de frequências graves e de inúmeras parciais, não havendo a necessidade de se recorrer para este fim a um instrumento de maior dimensão.

Para acedermos ao tam-tam constantemente na peça, o posicionamos numa espécie de ponto de simetria do instrumental, após a segunda *conguita*, sobre o segundo tímpano. Assim, temos uma distribuição mais coerente dos instrumentos utilizados, definindo o posicionamento do naipe de idiofones metálicos, começando a partir do tam-tam.

**6 – Pratos:** Mesmo não estando descrito na partitura quais os modelos de pratos que deveriam ser utilizados, o compositor expressou que, a princípio, havia imaginado a montagem da peça com dois pratos modelo *crash* de diferentes tamanhos. Por outro lado, Victorio declarou que poderiam ser escolhidos outros pratos que interessassem ao intérprete, desde que eles tivessem ressonâncias e decaimentos longos consideráveis, tendo em vista o conteúdo expresso na partitura.

Diante desta possibilidade ofertada pelo compositor, optamos por usar dois pratos distintos: um prato *crash* e um prato *china*, ambos de grande-médio ou grande porte, dependendo das circunstâncias acústicas, sendo o prato *china* o maior dos dois. Elaboramos esta combinação entre estes dois pratos pelo relativo grau de proximidade tímbrica que o prato *china* apresenta tanto em relação ao tam-tam como em relação ao prato *crash*. Nessa medida, com esta escolha, buscamos trabalhar com a combinação entre estas três placas vibrantes, estabelecendo uma espécie de ponte entre o tam-tam e o prato *crash*, através do prato *china*.

Esta possibilidade permite-nos utilizar três placas vibrantes distintas na obra, ampliando ainda mais a sua paleta tímbrica. No momento em que é indicado para tocarmos nas bordas e nas cúpulas dos pratos, obtemos uma quantidade maior de timbres inusitados, levando em conta as distintas superfícies que estes pratos apresentam entre si.

Para uma exploração tímbrica mais adequada destes pratos, colocamo-los ao lado direito da base do tam-tam. O prato *china* está logo após ao tam-tam com um espaçamento que permite a fricção circular da baqueta na circunferência deste. O *china* permanece também sobre o segundo tímpano, praticamente na posição horizontal, entretanto fora da superfície de toque do mesmo, com a mínima altura suficiente para sua movimentação.

O prato *crash* é posicionado ao lado direito e ligeiramente acima da parte externa do *china* com uma discreta inclinação, por volta de 30°, para os termos mais próximos e melhor percuti-los, inclusive nas respectivas bordas com o emprego da *traditional grip*. Pensamos que esta deva ser a melhor disposição para os pratos, os quais formam uma estrutura ternária com o tam-tam, de fundamental importância para uma melhor interpretação de

motivos específicos envolvendo estes três instrumentos, bem como a exploração tímbrica similar nos mesmos em vários momentos.

**7 – Vibrafone:** Apresenta-se intimamente conectado ao tam-tam no segundo andamento, um episódio utilizado por Victorio para alegorizar a imaterialidade e a Luz Divina, sob a óptica de Jacob Boehme. É posicionado após os pratos, de maneira que se facilite tanto o acesso ao tam-tam, neste episódio, com a mão esquerda, quanto ao accionamento do motor do vibrafone, com a mão direita.

Devido à sua extensa utilização no terceiro andamento, devemos delimitar o espaço interno dentro deste *setup* para que possamos accionar perfeitamente todos os pedais existentes, nomeadamente: os pedais dos dois tímpanos e o pedal do vibrafone. Portanto o vibrafone dever estar o mais próximo possível dos tímpanos, e por consequência, dos demais tambores, dos pratos e do tam-tam, permitindo a movimentação do percussionista dentro do *setup*.

**8 – Wood-blocks:** Tendo vista que é neste par de idiofones de madeira que se apresenta a estrutura basilar de todo o terceiro andamento em *Tetragrammaton IV*, devemos posicioná-lo numa área que privilegie o acesso a todos os outros instrumentos. Nessa medida, precisaríamos montar os *wood-blocks* aproximadamente no meio do *setup* de tambores, por cima do primeiro tímpano e à frente dos tom-toms, localizados, portanto, ao meio destes e próximos à caixa. Nesta área, torna-se também mais fácil o acesso à região onde os tímpanos são geralmente tocados. Tal opção possibilita-nos recorrer mais facilmente, a partir deles, a todos os outros instrumentos, inclusive aos mais distantes, como é o caso do tam-tam, dos pratos e do vibrafone.

Para termos os *wood-blocks* posicionados na área descrita acima, necessitamos de algum modelo onde o par de *wood-blocks* esteja sustentado numa única haste, através da qual pudesse se fixar a um suporte. O modelo utilizado foi um par de *wood-blocks* em madeira da seringueira, pregados numa peça de madeira, apresentando uma sonoridade projectada com interessante qualidade tímbrica.

**9 – Maracas:** Idiofones de agitação, elas aparecem nesta peça com uma das suas aplicações principais, através do seu agitação com as mãos, produzindo um efeito etéreo, contraditoriamente, de forma preenchida e dispersa, caracterizada pelo seu timbre diluído.

Nesta peça, elas também são exploradas na qualidade de uma baqueta, onde é indicado em específicos momentos da partitura a articulação dos tambores com as maracas, produzindo uma nova sonoridade pela justaposição do timbre da maraca associados aos tambores.

Tendo em vista o carácter virtuosístico presente em muitos destes gestos, optamos pela utilização de um modelo de “baquetas maracas”<sup>38</sup>, através das quais possamos trabalhar com as mesmas tanto na sua função mais usual, quanto no momento em que estas desempenham a função de uma baqueta destinada a articulações sem que haja a necessidade de ressalto (rebote) numa dada superfície.

---

<sup>38</sup> Estas baquetas maracas foram construídas por meio da colaboração do Professor Miguel Ralha e do percussionista Rui Silva.

### 5.3 - Primeiro Andamento – *Cântico de Maat*

#### *Embrião motivico = “Expulsão primal”*

O *Cântico de Maat* tem o seu início num veemente gesto, abrangendo uma parcela contrastante do *setup*, através do qual se percebe a atmosfera deste andamento. O primeiro sistema tem na sua representação gráfica uma nota executada no tom-tom (em *apoggiatura*) mais agudo em *sfz*, ligada à nota FÁ# do tímpano mais grave através de traços descontínuos. Dando sequência, seguem-se duas notas nos tom-toms mais graves, com movimento ascendente em *acacciatura*, ligadas ao segundo tímpano, novamente através de traço descontínuo, agora com a nota SI. Observamos que a ligação existente entre estas cinco notas constituem a estrutura basilar deste primeiro andamento, no qual a partir deste mote se sucedem grande parte dos eventos presentes no *Cântico de Maat*.

#### 5.3.1 - Dinâmica e motivo (Fig.26)

Logo após o retumbante princípio, surge, por detrás desta ressonância, um rufo nas tumbadoras em *crescendo* do *p* ao *f*, obtendo-se a reafirmação do início da peça, agora com maior contundência, considerando o aumento dos valores nas dinâmicas aplicadas ao mesmo motivo (*sffz* e *ff*), bem como o rufo, agora nos pratos, cujas ressonâncias são superiores às das tumbadoras, e com um *crescendo* agora do *p* ao *fff* (Fig.26).

(Fig.26: An.4, p.162)



Percebemos que, neste andamento, talvez não haja a presença de um motivo rigorosamente identificável, mas de um embrião motivico justamente pelo facto do gesto primal, apresentado no começo da peça, ser reconhecido de forma transmutada ou metamorfoseada em várias etapas no *Cântico de Maat*.

Tal embrião motivico constitui-se por uma estrutura que reaparece com frequência, ora em *apoggiatura*, ora preservando igual valor rítmico das outras notas de um mesmo grupo, iniciado no terceiro tom-tom, atando-se à nota FÁ# do tímpano mais grave. Este mote, muitas vezes, desenvolve uma espécie de série entre os membranofones aqui presentes na seguinte ordem: terceiro tom-tom, primeiro tímpano, primeiro e segundo tom-toms, segundo tímpano. Após esta “melodia”, seguem a primeira e a segunda congas ou a caixa, podendo surgir outras peças do *setup*. É neste formato que identificamos inicialmente o embrião motivico, o qual passa a transfigurar-se, alterando a ordem desta série ao assumir novas direcções, onde são concebidas variadas e complexas estruturas rítmicas.

Muitas vezes, esta série é intercalada por eventos contrastantes quanto à divisão rítmica e quanto à dinâmica. Este motivo transita por distintas e instáveis estruturas métricas, traçando uma linha instável congruente com a acerbidade do Primeiro Princípio da Essência Divina sinalizado por Boehme.

### ***Acerbidade: O Primeiro Princípio da Essência Divina***

*Pois a origem da vida e de toda mobilidade se encontra na acerbidade; mas quando essa fonte rígida e angustiada da acerbidade (primeiro princípio) é abrasada [inflamada ou iluminada] pela Luz de Deus (segundo princípio), não é mais acerba, mas a severa acerbidade transforma-se numa grande alegria. (BOEHME, 2006: 26)*

#### **5.3.2 - Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.26)**

Ao início deste andamento, não há uma determinação da pulsação a ser imprimida, apenas a indicação do carácter performativo *com vigor*. Portanto, o instrumentista possui uma relativa margem de liberdade ao conceber a execução.

No intuito de melhor interpretarmos musicalmente este “sopro primogénito” associado, por nós, ao primeiro sistema, optamos pelo baqueteamento (*sticking*) em toque simples (*single stroke*) nas *acacciature*, conferindo, assim, maior agilidade e “explosão” ao momento de executá-las, valorizando a articulação e o carácter veloz expresso pela notação.

Após as primeiras *acacciature*, temos um rufo nas duas congas em *crescendo*, os quais são abordados, sob a forma de um rufo fechado (*buzz-roll*). Tendo em vista a elevada gama de contraste tímbrico presente nesta obra, acreditamos que este recurso pode valorizar ainda mais o timbre das congas neste momento, sobretudo quando empregamos a extremidade em borracha das baquetas *Ritual Clava*, melhor extraíndo as frequências médio-graves das congas.

### 5.3.3 - Relação entre performance e análise simbólica (Fig.26)

Nessa medida, buscamos elaborar um gestual rico em contrastes através da exploração de distintos recursos técnicos interpretativos, nomeadamente: toque simples, toque duplo, rufo fechado, rufo aberto, facilitando a interpretação das frases. Além disso, buscamos também a construção de uma ambiência que simbolize musicalmente a perspectiva universal contrastante, bem como a coexistência imbricada destes pólos contraditórios numa dimensão infinita, proposta pelo filósofo Jacob Boehme.

Ao sinalizar o carácter *com vigor*, Victorio busca um procedimento condizente com o Primeiro Princípio da Essência Divina, assinalado pelo filósofo: a acerbidade<sup>39</sup>, a vontade. A palavra ‘vigor’ sugere o carácter enérgico, pujante. Jacob Boehme refere-se à acerbidade como sendo a primeira manifestação de Deus, embora deixe claro que a existência de Deus não se sucede de forma cronológica, ou seja, não há início, meio ou fim quando fala-se na existência e no poder de Deus<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Acerbidade: aspereza; qualidade ou carácter de acerbo; amargo, acre, dureza extrema; rigor, crueldade; segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

<sup>40</sup> O filósofo esclarece, nos seus escritos, que esta modalidade da percepção dos Três Princípios ou Universos distintos, mas imbricados, justifica-se por facilitar uma compreensão do seu misticismo cristão.



Poder-se-ia traduzir a acerbidade em vontade, na iniciativa por se empreender algo, revelando-se, portanto, numa força em estado bruto. Quando temos, no início da peça, tal indicação, podemos nos imbuir do carácter “áspero” existente na Primeira Essência, o que seria similar a uma atitude motivada pelo ímpeto, reflexo ou instinto, buscando assim uma componente psicológica (extra-musical) para a construção da atitude na performance deste primeiro andamento.

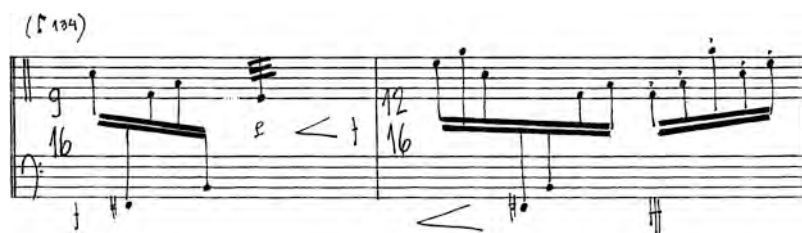
No primeiro sistema, a relação entre as durações dos ataques não está enquadrada por barras de compasso, enquanto que, no segundo, a colcheia ( $\text{♩} = 134$ ) apresenta divisão rítmica estruturada entre barras. Ainda que os primeiro e segundo sistemas possuam uma desproporção entre si quanto à disposição das notas, encontram-se incontestavelmente ligados no que se refere ao discurso musical.

#### 5.3.4 - Dinâmica e motivo (Fig.27)

Torna-se mais fácil construir o gesto neste episódio com a utilização das baquetas *Ritual Clava*, levando em conta, inclusive, o *crescendo* existente no compasso 12/16, podendo ser empregadas as extremidades em borracha para destacar estas cinco últimas notas acentuadas nos tom-toms, diferenciando-as ainda mais das notas anteriores nos mesmos. Portanto, ao fim deste *crescendo* no compasso 12/16, temos as últimas cinco semicolcheias acentuadas em *fff*, causando um efeito igualmente vociferante, mas agora suspensivo, contrastando com o carácter expansível dos pratos no primeiro sistema, anunciando um novo episódio do *Cântico de Maat* (Fig.28).

Com efeito, o primeiro sistema representa o “embrião” motivico dos compassos 9/16 e 12/16 no segundo sistema (Fig.27) e de outros episódios neste primeiro andamento.

(Fig.27: An.4, p.162)



Observa-se a utilização das notas equivalentes às do primeiro sistema, com disposição semelhante, preservando o mesmo comportamento da linha das dinâmicas, agora enquadradas numa estrutura métrica, havendo pequenas variações nas peças do *setup*. Como exemplo, temos a substituição do rufo nas tumbadoras do primeiro sistema pelo rufo de caixa no segundo, mesmo que com uma relativa correspondência entre estes tambores quanto à frequência aguda presente neles.

### 5.3.5 - Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.27)

Para elaborarmos o gestual nestes dois compassos da imagem acima, as baquetas *Ritual Clava* apresentam-se como uma interessante ferramenta, visto que podemos extrair uma sonoridade profunda nos três tom-toms e nos dois tímpanos com as extremidades em feltro e utilizar a extremidade em borracha nas duas congas e na caixa. Essa opção valoriza a timbragem presente nestes instrumentos, além de melhor definir o relevo intervalar expresso na partitura deste momento, pela possibilidade de uma extracção mais adequada dos timbres característicos dos instrumentos presentes nesta peça.

Cumprе lembrar que o rufo de caixa assinalado no compasso 9/16, presente na imagem acima, pode ser executado com a utilização da superfície em borracha, devido a propriedade rígida que a mesma oferece, propiciando-nos executarmos frases comuns ao idioma típico da caixa-clara (*flams*, *drags*, *apoggiaturas* diversas, rufos, toques duplos, *buzz-rolls*, etc).

A solução encontrada para esta questão performativa surgiu diante da problemática sugerida através da escrita das notas nos tímpanos e tom-toms ligadas imediatamente em sequência ao rufo de caixa. O recurso oferecido por esta extremidade não se configura somente como uma interessante solução, mas também sugere novas possibilidades de concepções para a escrita e para a performance na multipercussão em geral.

Caso tivéssemos que usar as opções usuais presentes na maioria das baquetas para multipercussão<sup>41</sup>, poderíamos, neste caso, estipular duas possibilidades: a escolha pela articulação das notas dos tímpanos e tom-toms com a extremidade em ponta de madeira para caixa, para que, assim, possamos utilizar a mesma extremidade, logo após, para o rufo da caixa. Outra opção seria articular aquelas notas com a extremidade em feltro, obrigando-nos, neste caso, a realizar o rufo com esta mesma extremidade, uma vez que não há tempo para troca de baqueta ou extremidade. Temos, neste exemplo, um dos principais aplicativos das baquetas *Ritual Clava*, pela possibilidade que a mesma oferece na mudança súbita e drástica entre as articulações.

### 5.3.6 - A produção do contraste: aspectos musicais

(Fig.28: An.4, p.162)

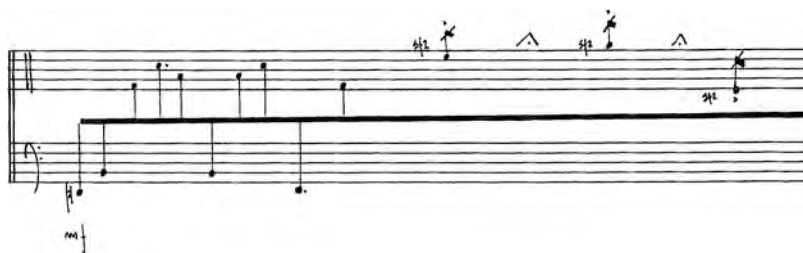


<sup>41</sup> A grande maioria dos modelos de baquetas para multipercussão existentes no mercado apresenta apenas duas opções de exploração de sonoridade, tendo, numa das extremidades, a ponta em feltro e, na outra, a ponta em madeira ou outro material (borrachas com diversas durezas, metal, acrílico etc.).

### ***Maat – A Deusa da Verdade***

Após o segundo sistema, irrompe uma atmosfera sombria através do rufo nos dois tímpanos simultaneamente (Fig.28). O carácter instável se intensifica com um lento *glissando* da nota FÁ# em direcção ao SI, culminando em uma *acacciatura* tripla. A partir de então, temos uma mudança da faceta nos tímpanos polarizada e consonante, antes entre as notas SI e FÁ#, desestabilizando-se devido à mutação da nota mais grave do FÁ# para o MI. Aqui temos um momento atípico em toda a peça devido ao facto desta nota surgir na escrita dos tímpanos somente neste momento. Em sequência, este intervalo retoma sua posição original, preparando para uma secção marcada pela dicotomia no *Cântico de Maat*.

(Fig.29: An.4, p.162)



Estendendo-se até o próximo sistema, esta secção apresenta dois materiais heterogêneos quanto à tessitura e ao carácter, coexistindo em atrito a fim de denotar uma incerteza, um conflito. As notas articuladas nos registos grave e médio-grave do *setup* podem assumir uma função de acompanhamento, ou, se quisermos, um segundo plano de um “contraponto”, em oposição às interjeições, simbolizadas por notas percutidas violentamente em *sfz marcato* nas duas tumbadoras e na caixa, intercaladas por interrogações ou reticências (*fermatas*).

A aleatoriedade exposta na Fig.29, pontuada por Victorio, bem como as outras presentes neste andamento, deve estar imbricada ao contexto de *Maat*, que, por meio do seu “cântico”, busca intervir na harmonização cósmica. Neste sentido, o intérprete pode optar pela elaboração de padrões rítmicos a partir dos que estão grafados neste momento, com

vista ao estabelecimento de uma sinergia entre o acompanhamento em tessituras graves e as notas presentes no primeiro plano. Neste caso, é possível desenvolver-se uma estruturação composicional e de improvisação entres estas células rítmicas e os acentos que, ao mesmo tempo, representem devidamente este contexto e expressem a criatividade improvisatória do intérprete.

Considerando que a característica central destes trechos é a dicotomia, o contraste e mesmo o conflito, a elaboração desta noção em forma de discurso musical, por parte do compositor, tem como origem a narrativa mítica relacionada à *Deusa Maat*, que sugere o embate ou a angústia como passo necessário na busca da Verdade e da Ordem metafísica, como veremos adiante. Deste modo, o instrumentista pode enriquecer a interpretação se dirigir a sua performance a realçar tais características de conflito, antagonismo e dicotomia.

Para este propósito, é bastante útil a aplicação das baquetas *Ritual Clava* a incrementar o conflito desta “trama”, uma vez que podem ser utilizadas a extremidade em feltro das baquetas nos tímpanos e nos tom-toms com a mão esquerda e a extremidade abaulada em madeira na caixa e nas tumbadoras com a mão direita, gerando uma sonoridade suficientemente agressiva e contrastante em relação à timbragem almejada nos tímpanos e nos tom-toms. Além disso, com o recurso da superfície abaulada, podemos atingir uma maior região nas membranas da caixa e das congas, onde se possibilitaria uma maior extracção de distintas parciais comparadas aos da ponta de uma baqueta de caixa convencional, aumentando assim a distância tímbrica e o contraste dentro do *setup*.

Quanto à atmosfera do primeiro andamento, podemos atribuir, a este momento, algumas faculdades da voz humana, recordando de que se trata de um *Cântico de Maat*, de forma a auxiliar na estruturação imagética desta secção. Os registos agudos, em dinâmica forte, podem exprimir principalmente os sentimentos de raiva, tensão, angústia, características do timbre gutural expressado pelo registo de uma voz laríngea; enquanto os timbres graves, serenos, profundos, poder-se-iam aproximar das frequências graves, produzidos com mais apoio abdominal.

### 5.3.7 - A produção do contraste: aspectos simbólicos

Traçando-se um paralelo entre a manifestação divina da criação da natureza, assim como de todo o universo, com o título deste andamento, seria oportuno conjugar o início da peça à força geradora suprema de Deus (ou *Big Bang* para a cosmologia científica) e o segundo sistema, à interferência de *Maat* no caos existente no cosmos, em eterno conflito com a harmonia. “*Os antigos Egípcios usavam o conceito de Maet<sup>42</sup>, personificado na Deusa Maet, para referir a ordem cósmica que veio à existência quando no momento de criação o caos foi repellido*”. (BLOTTIÈRE, 2003: p. 524.)

Roberto Victorio, logo ao início de *Tetragrammaton IV*, estrutura a peça por meio do contraste entre dois pólos – o perpétuo embate entre a ordem e o caos ou entre o bem e o mal – influência de sua leitura deste fenómeno conforme proposto por Jacob Boehme, referência importante na construção desta obra, segundo o próprio compositor. Boehme acreditava que o homem atingiria uma dimensão imensa e indescritível quando conseguisse integrar o seu céu no seu inferno, pois cada ser humano tem um céu e um inferno no seu interior.

*O conceito de Maat está ligado a percepção da verdade suprema como força superior (interna), ou seja, a força que é criadora e que se faz criar. O Deus que se manifesta para nós a partir de nós mesmos – que será explanado em VITRIOL – o interior da terra que se oculta. Esse é o principal significado de Maat para os egípcios antigos e que é exhaustivamente colocado no Livro dos Mortos.*<sup>43</sup>

### 5.3.8 - Dinâmica e motivo (Fig.30)

Após momentos de instabilidade de *Maat*, que se afiguram através da notação e são materializadas em sonoridades, o objecto sonoro volta a ser grafado com barras de compasso, mas, num incessante conflito, percebe-se a alternância das notações proporcionais e não-proporcionais (Fig.30). Novamente aqui o embrião motivico é reexposto com uma nova estrutura métrica, quase numa forma de tema com variações.

---

<sup>42</sup> Outra forma de escrita de *Maat*.

<sup>43</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista nº 3. Ver An.5, p.192.

A dinâmica apresenta menor variação, possibilitando-nos identificar e enfatizar a nova transfiguração motívica, desenvolvida nas mesmas peças do *setup*.

(Fig.30: An.4, p.163)



### 5.3.9 - Aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.30)

O conflito ou contraste manifesta-se inclusive no âmbito “microscópico”, se observarmos a relação imbricada existente na matriz da célula rítmica: a nota articulada no terceiro tom-tom, instrumento de altura indeterminada, ligada à nota FÁ# no tímpano mais grave, instrumento de altura determinada; a mais aguda das membranas médio-graves atada em contraste com a mais grave das membranas.

Para realçarmos esta característica híbrida deste embrião motívico descrito acima, utilizamos, na maioria das vezes, a extremidade em borracha no terceiro tom-tom com a mão esquerda e a extremidade em feltro no tímpano mais grave com a mão direita, conferindo uma exploração tímbrica mais adequada em meio ao extenso instrumental de *Tetragrammaton IV* – visto que a nota no terceiro tom-tom aparece, na maioria das vezes, iniciando muitas frases, inclusive na forma de uma *apoggiatura* –, além da possibilidade de valorizar a característica de cada instrumento isoladamente.

### 5.3.10 - Relação entre performance e análise simbólica (Fig.30)

De acordo com o ideal místico de Boehme, a coexistência entre o bem e o mal manifesta-se recíproca e simultaneamente. Vemos a apresentação deste princípio filosófico ambientado nesta roupagem musical, onde as notações não-proporcionais e proporcionais poder-se-iam simbolizar respectivamente a compatibilidade entre o mal e o bem, à primeira vista incompatíveis. Tal associação não pretende aqui estabelecer um “juízo de valores” quanto à qualidade das modalidades de escrita, mas tem, por fim, pontuar o carácter acerbo, “instintivo” ao primeiro sistema da peça, representado também pelo discurso livre de barras de compasso.

### 5.3.11 - Dinâmica e motivo (Figs.31 e 32)

Nas Figs.31 e 32, o trecho no qual há indicação de mudança drástica de dinâmica está no compasso 3/8 da Fig.32. Nele, o *crescendo* actua como transição para ressaltar a mudança do motivo, que retoma elementos presentes desde o início da peça.

Agregando-se ao gestual estruturado pela sucessão de notas de semicolcheias e de fusas referenciadas no embrião motivico e também dispostas ao extenso naipe de membranofones, temos *glissandi* nos dois tímpanos, ampliando o contraste nas frases, devido à variação na tessitura (compasso 4/16 da Fig.31 e da Fig.32). Este recurso permite a adequação aos referenciais de microtonalidade existentes nos tambores em geral. Estes *glissandi*, além de consistirem de notas longas inseridas nas sequências de gestos de carácter contrapontístico entre os tambores, podem também aludir a uma hiperaceleração de uma frase ascendente que se evidencia neste andamento, acelerando e desacelerando o referencial auditivo por intermédio da associação com as fusas e com as semicolcheias, bem como a mudança de afinação, estremecendo o referencial auditivo estabilizado nas notas F<sup>Á</sup># e SI dos tímpanos.



(Fig.31: An.4, p.163)



(Fig.32: An.4, p.163)



### 5.3.12 - Aspectos rítmicos e tímbricos (Figs.31 e 32)

Nos compassos 4/16 expostos acima nas Figs.31 e 32, temos a estrutura rítmica com um acento na primeira nota. Para obtermos um melhor resultado na interpretação deste trecho, procuramos coordenar a retomada da afinação estabelecida nos tímpanos por meio do movimento nos pedais ao momento em que se articula a nota seguinte, para que assim possamos camuflar os resíduos de ressonâncias dos tímpanos nos *glissandi*. Também neste exemplo se utiliza a superfície em feltro nos tímpanos e a superfície em borracha nos outros tambores.

A constituição das frases demarcadas pela notação proporcional nas secções das páginas 1, 2, 4 e 5 (vide partitura no anexo 4, p.159) revela-se heterogénea quanto a métrica, no entanto homogénea quanto aos desdobramentos e variações rítmicas do motivo inicial que permite a audição de frases em pulsações ímpares combinadas de variadas formas, alterando constantemente a pulsação rítmica.

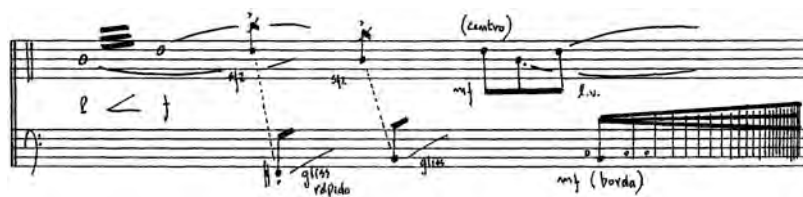
### 5.3.13 - Relação entre performance e análise simbólica (Figs.31 e 32)

Da aritmética, sabemos que um número ímpar é composto da soma de outro número ímpar mais um número par. Assim, quando se ouve uma célula rítmica ímpar, podemos guardar na nossa memória, ainda que de forma inconsciente, um registo de latejo rítmico binário ou múltiplo deste, complementado por uma célula rítmica díspar, que promove a sensação de contraste. Simbologicamente, este procedimento pode remeter à oposição entre perfeição e imperfeição, sustentado pela leitura boehmiana de Victorio. Desse modo, a tónica da interpretação deve ser ressaltar tais elementos e destacar a sua instabilidade – e não tentar reduzi-los à sensação de pulsos regulares.

### 5.3.14 - Protagonismo dos pratos

Ao fim da página dois, temos uma vírgula (Fig.32) interrompendo a veemência rítmica dos compassos diversos e sucessivos, levando-nos a uma interrogação a respeito do que deva ser a secção seguinte. A resposta surge nos gestos esparsos (Fig.33), com elevado contraste nas dinâmicas e nas texturas entre as notas dos tímpanos e dos pratos.

(Fig.33: An.4, p.164)



Quanto ao carácter das frases, a página três remete, portanto, à atmosfera primal da obra, mais uma vez marcada pela relativização métrica. No entanto, difere-se desta quanto à textura pela utilização apenas dos pratos e dos tímpanos (agora em variação tímbrica, devido a novas possibilidades sonoras apresentadas através da exploração nas cúpulas e

bordas dos pratos e nas bordas dos tímpanos) e pelo deslocamento do rufo nos pratos agora antepostos às notas em *glissando* nos tímpanos.

A partir desta variante, surge um material inédito na peça – nos aspectos motivico, tímbrico e de articulação –, representado por três notas tocadas nos dois pratos em *mordente inferior* com a indicação para serem articuladas no *centro*. Este novo motivo é constituído pelas notas de colcheia tocadas no prato agudo, intercalando uma nota em colcheia pontuada no prato grave.

Buscando melhor interpretar as *apoggiaturas* nos pratos ligadas aos tímpanos em *glissando* (Fig.33), levando em conta o ressoar dos mesmos após às *apoggiaturas*, sugerimos a técnica do *dead stroke*<sup>44</sup> com a extremidade em borracha nos pratos, produzindo um efeito ao mesmo tempo brilhante, acentuado e de timbre diferenciado, destacando-se em meio à propagação do rufo em *f* nos mesmos. Tal recurso pode representar uma interessante opção para se traduzir a visão criativa do compositor, auxiliando, portanto, na concretização de um gesto musical originado numa perspectiva imaginária. Falando da questão performativa, a intenção, neste caso, não é produzir um efeito de *dead stroke* nos pratos, mas, sim, por meio desta técnica, melhor traduzir o conteúdo expresso na partitura neste momento.

A aspiração pelo equilíbrio, exteriorizada por *Maat*, manifesta-se, neste período instável, pelas contrastantes alternâncias: tímbrica, motivica, de textura, de tessitura e de ritmo. Portanto, nesta página três, cada nova indagação é apresentada (variação dos objectos musicais, tanto na voz quanto nos motivos), na maioria das vezes, em dinâmica *mf*, a partir do inédito material presente, no segundo sistema da página três da partitura, de característica brilhante e cristalina, evidenciada nos pratos pelo uso das extremidades em madeira, logo no primeiro sistema.

---

<sup>44</sup> Ainda que a tradução literal para a língua portuguesa da designação “*dead stroke*” seja “toque morto”, procuramos nos referir a esta técnica utilizando o termo toque “compresso” ou “refreado”, tendo em vista a sonoridade extraída por meio do abafamento do toque na superfície onde se toca gerado pela compressão da baqueta nesta superfície, ao final desta articulação.

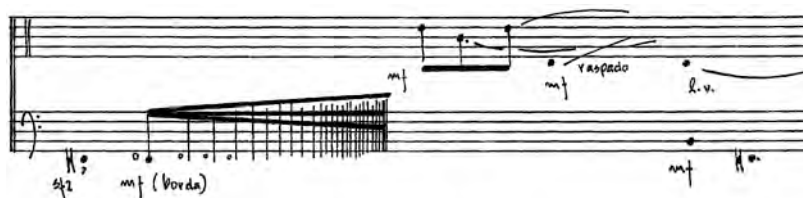
### 5.3.15 - O tam-tam e a inspiração na simbologia boehmiana da síntese

Em resposta a este comportamento, o discurso musical de *Maat* muda o seu foco em direcção à atmosfera obscura dos tímpanos, novamente em modulação (ou mutação), caracterizada pela exploração tímbrica nas bordas destes tambores. Também neste caso, as extremidades em borracha das baquetas *Ritual Clava* podem auxiliar na execução das frases nas bordas (*rims*) dos tímpanos, melhor destacando o timbre nesta região, além de facilitar a realização das notas próximas aos aros.

O *mordente inferior* anuncia indirectamente, no sistema seguinte, a apresentação de uma personagem fundamental em *Tetragrammaton IV*. A partir do segundo sistema da página três, aparece o *tam-tam* (Fig.34) – único instrumento desta obra que está presente nos seus três andamentos, promovendo a noção de unidade na trindade.

Inicialmente, temos, no segundo tímpano em SI, um grupo de notas em *accelerando* gradual ou aleatório, atingindo o FÁ# em *sfz* do primeiro tímpano ao início deste segundo sistema, representando um ponto de simetria dinâmica deste trecho. Este *accelerando* gradual apresenta-se agora no tímpano mais grave, em forma de espelho, recuperando o *mordente inferior*, anunciando a ascensão do tam-tam em forma de uma radiação inicial, através da fricção da baqueta no mesmo.

(Fig.34: An.4, p.164)



Através da indicação *raspado*, neste sistema, o tam-tam relaciona-se ao carácter tímbrico sugerido nos pratos, sendo estes articulados com a região entre a extremidade e a superfície

abaulada em madeira das baquetas *Ritual Clava*. Neste momento, utilizamos, em ambas as mãos, a técnica militar de caixa (*traditional grip*) tanto no momento em que percutimos os pratos nas cúpulas e nas bordas, quanto no momento em que friccionamos a baqueta na lateral do tam-tam, pois assim podemos mudar, de forma mais ágil, a região de que necessitamos para recorrer a um instrumento do *set*, como, por exemplo, no momento em que nos deslocamos dos tímpanos para tocarmos imediatamente os pratos com a indicação para serem articulados com as pontas em madeira. Assim, podemos aceder aos diversos instrumentos presentes neste episódio da página três com maior fluência interpretativa, obtendo devidamente o colorido tímbrico sugerido pelas articulações, sem que haja maiores riscos ao manipularmos as baquetas nas mudanças das extremidades.

A sonoridade brilhante, obtida pela articulação nos pratos e pela fricção no tam-tam, possibilita-nos uma alusão ao elemento imagético visual da luz ou dos raios de sol. Destaca-se aqui a criatividade do compositor, anunciando o tam-tam na forma de um clarão, sendo apresentado anteriormente pelo novo material motivico.

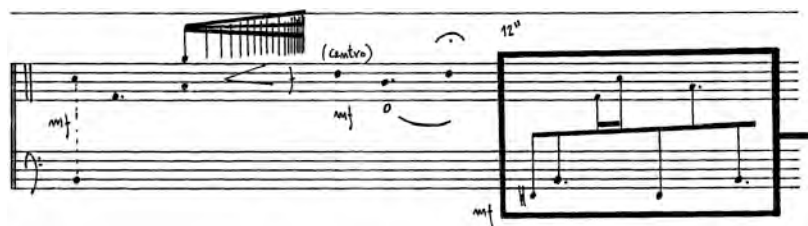
Em sequência, o tam-tam manifesta-se em seu timbre fundamental, agora ligado à nota SI em mínima do segundo tímpano, ambientados pelas ressonâncias anteriores. Em movimento sequencial, a unidade sonora formada pelo tam-tam e pela nota SI, associadas à nota FÁ#, desdobra-se preservando a estrutura das células rítmicas obtida pela combinação de figuras pares e ímpares.

### **5.3.16 - Articulando dinâmica, motivo, ritmo e simbolismo (Figs.35 e 36)**

Esta estrutura rítmica expande-se sob forma de imitação para os tom-toms no início do terceiro sistema (Fig.35). Ao manter a dinâmica *mf* neste episódio, Victorio evidencia este recurso imitativo e preserva a atmosfera deste episódio, valorizando o timbre e a tessitura escolhidos para evidenciar este momento. Ao atingir o ápice na escala dos tambores, o *canto* ainda expande-se na segunda conga por meio de um *accelerando* gradual em *crescendo* alcançando um *f*, retomando ao material principal desta secção em *fermata*. A

nota com fundamental grave e politonal do tam-tam emerge, em dinâmica *mf*, imbricada simetricamente ao meio desta nova célula, agora em aumentação.

(Fig.35: An.4, p.164)



Assim como Jacob Boehme afirma, na qualidade de um *moto perpetuo*, a sua convicção perante a compatibilidade entre o bem e o mal, Victorio imprime um carácter análogo, contrastando o episódio desenvolvido até *fermata*, utilizando-se das caixas de diálogos (Fig.35), ainda com a mesma dinâmica *mf*.

Após a *fermata*, temos outro episódio da transfiguração do *Cântico*, com maior instabilidade no discurso por intermédio das caixas de diálogos. Temos aqui a primeira caixa de diálogo desta secção composta pela parte dos tambores graves do *setup* em contraste à actividade rítmica, antagonizando-se outra vez ao material formado pelas articulações agressivas e desconexas na caixa e nas tumbadoras em *fff* da segunda caixa de diálogo, (ver p.3 da partitura: an.4, p.164) depois novamente intercalada pelo material anterior em *mf*. Vale lembrar que este procedimento contrastante entre estes naipes de tambores e dinâmicas foi manifestado antes no último sistema da primeira página (Fig.29), coexistindo mutuamente. Este novo episódio de alternância entre as aleatoriedades conflitantes desenvolve-se preservando a mesma caixa de diálogo em *fff*, agora com os pratos e o tam-tam, os quais gravitam para os tímpanos em *mf* do primeiro sistema da página quatro (Fig.36).

(Fig.36: An.4, p.165)



A dinâmica *mf* também auxilia no rumo das duas notas SI em direcção ao intervalo formado com o FÁ# em *crescendo*, recuperando o embrião motivico primal do *Cântico de Maat*. Com nova dimensão, este motivo transfigurado toma outra direcção ao relacionar a *apoggiatura* no terceiro tom-tom e as *acacciature* neste ligado ao segundo tom-tom, num acréscimo gradual do grupo de notas, alcançando um grupo de quatro notas ligadas ao acorde nos tímpanos antes da *fermata*.

Mesmo que o discurso da página três apresente uma ténue volatilidade rítmica, um dos veículos de ligação de toda esta secção, além do critério composicional escolhido por Victorio, é a abundante ressonância presente na maioria dos instrumentos nesta secção. Portanto, devemos potencializar ao máximo os recursos inerentes ao gestual interpretativo, nomeadamente: as respirações, as mudanças das superfícies das baquetas, o estudo e a preparação dos movimentos das mãos, o posicionamento do corpo, aproveitando as devidas ressonâncias dos instrumentos, conferindo maior dinamismo à performance.

Ao nível técnico, levando em conta a dinâmica *mf* uniformizada para a maioria dos momentos no episódio desta página três para os distintos instrumentos utilizados, devemos elaborar o gestual de todo este episódio, tendo em vista esta dinâmica apresentada. Para isto, devemos lançar mão de diferentes modalidades de articulações específicas aos respectivos instrumentos. É importante lembrarmos desta perspectiva, tendo em vista as diferentes abordagens inerentes a estes instrumentos com suas diversas naturezas: idiofones metálicos de diferentes tamanhos, membranofones de alturas definidas e de alturas indefinidas com variações formando um naipe de oito tambores com quatro membranas de diferentes qualidades.

Ao final deste episódio de instabilidade de *Maat*, figurado também pelas frases caracterizadas nas secções de improviso, é retomada uma pulsação num gestual que se conecta novamente ao início (expulsão primal) desta obra, agora ainda mais transfigurado (Fig.36). Nesta etapa, passamos a utilizar as baquetas *Ritual Mallet* pela possibilidade que a mesma oferece em articularmos os intervalos nos tímpanos apenas com uma das mãos e, principalmente, pela facilidade na conexão entre os ornamentos e as notas dos tímpanos de forma mais dinâmica, preservando a pulsação existente.

Aproveitando a *fermata* nos tímpanos neste primeiro sistema da página quatro, optamos novamente pela utilização das baquetas *Ritual Clava* para uma exploração tímbrica mais adequada tanto nos pratos como no tam-tam, reafirmando conclusivamente o segundo motivo. Isto porque podemos extrair uma inusitada sonoridade nestes idiofones, em carácter solista neste momento, com estas baquetas, uma vez que apresentam uma maior massa. Outro interessante recurso existentes nelas é o emprego da superfície abaulada na articulação das bordas dos pratos e do tam-tam, elaborando uma sonoridade delicada e rica de colorido tímbrico na última *fermata* conclusiva desta secção (Fig.37) a reafirmar o segundo motivo caracterizador deste episódio, novamente em aumentação.

(Fig.37: An.4, p.165)



### 5.3.17 - A retomada e a finalização do andamento: motivos e simbologia

Após esta *fermata*, *Maat* retoma o seu “canto” intenso e adstringente, a partir do compasso 29/32, reafirmando a componente metafórica de Roberto Victorio, simbolizada pelas notações musicais e sonoridades. Desta vez, são utilizados todos os elementos até então



expostos em veemente alternância, de acordo com o Primeiro Princípio proposto por Jacob Boehme: a acerbidade.

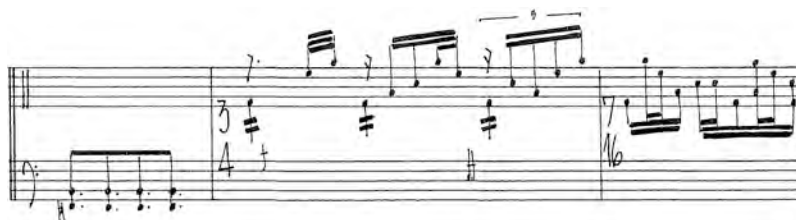
Desenvolvemos esta retomada com as baquetas *Ritual Mallet*, pela facilidade que as mesmas apresentam por se tratarem de um modelo de quatro baquetas, auxiliando a performance neste episódio marcado pela sucessão de passagens reafirmadoras do discurso da página dois, sequenciadas por um virtuosismo ainda mais acentuado, intercaladas pelo segundo motivo em *fermata* (Fig.38). Poderíamos interpretar esta recorrência ao segundo motivo, como uma conotação ao carácter conflitante ou de contraste presente neste andamento. “[...], pois um espírito é como uma vontade, uma sensação ou um pensamento que se eleva e, em sua própria ascensão, se busca, se perfaz e se engendra”. (BOEHME, 2006: 26)

(Fig.38: An.4, p.165)



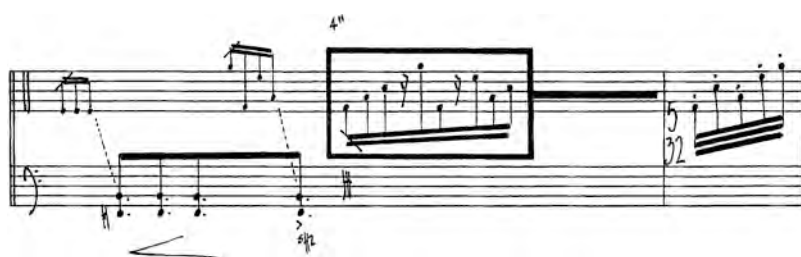
Após esta retomada do segundo motivo, temos nova secção de alternância entre os materiais expostos anteriormente, alcançando uma figura polirítmica contrastante com toda a obra (Fig.39).

(Fig.39: An.4, p.166)



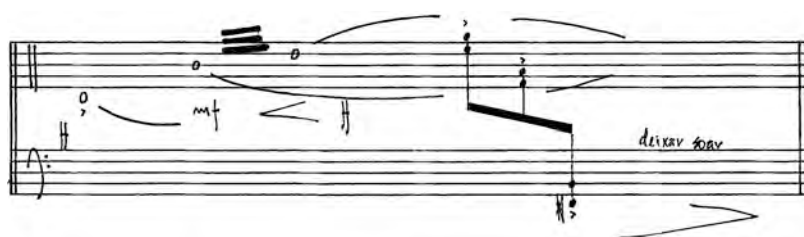
Em direcção ao final do *Cântico de Maat*, o embrião motivico manifesta-se em transfiguração associado agora aos eventos polirítmicos, constituindo novas quintinas (ver p.5 da partitura: an.4, p.166). Após este episódio, o percurso desenvolve-se pelo contraste entre os *ostinatos* intervalares nos tímpanos e as agressivas ornamentações, com intensidade gradual (Fig.40).

(Fig.40: An.4, p.166)



Como “desfecho” deste andamento (Fig.40), encontramos o percurso de *Maat* marcado novamente pela dicotomia. Após ao *ostinato* dos tímpanos em *crescendo*, temos novamente um momento de aleatoriedade através das caixas de diálogos. Emergindo desta improvisação, temos um compasso 5/32 conectado ao tam-tam (Fig.41). O rufo nos pratos em *crescendo* seguido por três golpes intervalares respectivamente nas tumbadoras, nos segundo e primeiro tom-toms e nos tímpanos, direccionam-se à Luz Divina ou o Segundo Princípio da Essência (simbolizado pelo vibrafone e pelo tam-tam) que é a “tónica” do segundo andamento.

(Fig.41: An.4, p.166)



## 5.4 - Segundo Andamento – *Limbus Spectralis*

A vontade, o embatimento de *Maat* – na busca impetuosa pelo axioma da vida, simbolizado no primeiro andamento pelo discurso musical denso e laborioso –, culmina no que seria a resposta para esta busca: o caminho da Luz, que o segundo andamento simboliza. Roberto Victorio utiliza-se do tam-tam e do vibrafone – ambos instrumentos de espectros sonoros brilhantes, com vasta ressonância e quantidade de harmônicos – para ilustrar o limbo, o esplendor da Luz de Deus.

Para Jacob Boehme, este limbo seria a linha divisória entre a acerbidade e a materialidade, o que poderíamos compreender como uma etapa decisiva (tomada de consciência, ou mudança de trajecto) ou um *insight* no percurso evolutivo de qualquer ser humano ou ente da natureza.

*No entanto, a alma do homem iluminada pelo Espírito Santo de Deus (Espírito que passa do Pai e do Filho para o segundo princípio: para o Céu santo ou para a verdadeira Natureza divina, que se chama Deus, entenda-se: o Espírito Santo) também vê na luz de Deus, nesse mesmo segundo princípio da geração santa e divina, na essência celeste. (BOEHME, 2006: 34)*

### 5.4.1 - Instrumentação: recurso para a criação musical a partir do simbolismo boehmiano

Tecendo comentários a respeito dos instrumentos presentes em *Limbus Spectralis*, gostaríamos de relevar algumas características do tam-tam e do vibrafone. Estes idiofones caracterizam-se por serem produzidos por ligas metálicas, pouco amortecidos e com um longo tempo de decaimentos das notas. Sendo o tam-tam caracterizado como uma das espécie de pratos ou de *placas vibrantes* (cf. HENRIQUE, 2007: 519) – ainda que este idiofone metálico<sup>45</sup> possua uma nota fundamental predominante ao ser percutido na sua

---

<sup>45</sup> Os tam-tams geralmente são construídos em liga metálica de bronze, fundidos e submetidos a martelamento manual. “A sonoridade é enriquecida pelo facto de o prato não ser liso, mas martelado, o que origina um número muito elevado de parciais, de cuja interferência resulta uma grande quantidade de sons diferenciais e de batimentos.” (HENRIQUE, 2008: 56)

região central – temos, no mesmo, uma riqueza poli-harmónica gerada pelas suas características físicas inerentes ao material de que é fabricado.

De acordo com o compositor:

*O tam-tam é o ponto focal da obra pela conexão estabelecida com a divindade (em primeira instância) e por suas propriedades acústicas (em segunda instância), as posteriores leituras que possam vir a ocorrer são os desmembramentos da visão “do outro” que quer ver o invisível pois sabe da presença do mesmo quando do processo de feitura da obra.<sup>46</sup>*

Já no vibrafone, podemos identificar características potencializadoras para a recriação imagética duma atmosfera espiritual ou duma espacialidade infinita atribuída ao universo, pela sua fabulosa propagação sonora, notabilizada pelo seu timbre metálico e brilhante, o que nos possibilitaria inclusive estabelecer uma analogia visual e simbólica com a irradiação solar, útil ao contexto proposto pelo intérprete desta obra. Devemos, sobretudo, ressaltar a grande capacidade de variação das articulações possíveis neste instrumento pela utilização do pedal, aliado às variadas técnicas de abafamento com as baquetas, com as mãos, com os dedos ou com outras partes do corpo, dependendo das necessidades interpretativas apresentadas.

Simbolicamente, podemos pensar que o vibrafone, pelas suas características tímbricas e pela capacidade de nele executarmos notas longas, pode representar, neste contexto de inspiração boehmiana, o *primeiro princípio de descontinuidade* proposto pelo filósofo. Nessa perspectiva, o vibrafone representaria a manifestação do Terceiro Princípio no Segundo, trazendo ao mesmo o carácter conciliatório e de liberdade evidenciados na característica destoante e etérea do discurso musical de Victorio neste andamento.

---

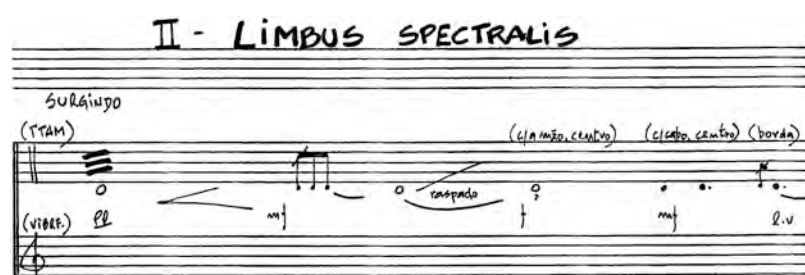
<sup>46</sup> VICTORIO, 2009 – entrevista nº 2. Ver An.5, p.188.

### 5.4.2 - Aspectos tímbricos (Fig.42)

No início deste andamento, cingido ao anterior pela unidade que esta obra exige e conota, aproveita-se o fim da propagação das articulações nos tambores e pratos do último pentagrama do *Cântico de Maat* e aborda-se o tam-tam (Fig.42) através de um rufo com a extremidade de feltro das baquetas *Ritual Clava*.

Buscamos interpretar este momento inicial no *crescendo* de forma lenta e gradual, permitindo um ligeiro espaço entre o mesmo e o grupo de três notas. Neste grupo, utilizamos a superfície em borracha das baquetas *Ritual Clava*, para uma maior clareza neste gesto, em meio a propagação difusa e ampla do tam-tam. Na sequência, friccionamos o tam-tam com a ponta de caixa, ágil e subtilmente, buscando um imagético da refração dos raios de luz, em contraste com a nota grave extraída do golpe com a mão. Finalizando este solo de tam-tam, temos três notas articuladas com a ponta de caixa, primeiramente duas no centro, concluindo com uma *apoggiatura* na borda. A cada modulação tímbrica, procuramos valorizar distintamente o colorido dos diferentes espectros sonoros assinalados pelo compositor, associados aos recursos existentes nas baquetas *Ritual Clava*.

(Fig.42: An.4; p.167)



A expressão de carácter *surgindo* ajuda na construção desta imagem associada à performance. A exploração do tam-tam, em diversas partes de sua estrutura, com regiões específicas das baquetas e com as mãos, apresenta-se como um notável componente de exploração tímbrica sugerido por Victorio. Através desta linguagem, podemos fazer uma

leitura de forma subjectiva e particular que propicie o enquadramento do intérprete no ambiente desejado – o da efigie do sol.

Através desta alegoria, buscamos associar o timbre do tam-tam e do vibrafone num mesmo gesto. A intensa propagação sonora destes instrumentos permite-nos elaborar a construção imagética da irradiação solar.

Após esta etapa inicial, mudamos para um quarteto de baquetas de vibrafone de rigidez intermediária, o que nos possibilita valorizar as características sonoras neste andamento, por se tratar de um solo para vibrafone e tam-tam, com distintos eventos de exploração tímbrica, e, sobretudo, pelo papel fundamental da harmonia em *Limbus Spectralis*.

Em meio à última nota do tam-tam “irradiada” na borda do mesmo com as pontas das baquetas, temos o movimento cromático ascendente de DÓ para RÉ  $b$  em tessitura aguda no vibrafone (Fig.43), contrapondo-se à ambiência grave e distante iniciada no tam-tam.

#### 5.4.3 - O *cluster* como ferramenta metafórica

A partir destes dois materiais distintos, nomeadamente o tam-tam e o movimento cromático no vibrafone, é constituído todo o gestual deste segundo andamento. Observamos o critério harmónico elaborado por Victorio por intermédio da exploração do *cluster* obtido pelo cromatismo melódico que parte da nota DÓ em movimento ascendente, alcançando uma quarta perfeita, movimentando-se novamente em cromatismo por movimentos contrários. Logo, é possível identificar, através desta unidade harmónica, os materiais utilizados pelo compositor na criação de sua técnica, explorando o *cluster*.

(Fig.43: An.4, p.167)



*A relação notal está intimamente atada à palavra egípcia Maat. Sendo assim, as quatro letras (indivisíveis em egípcio, como sendo um único som) projetam-se, ou são projetadas na relação quartal (justa) que se desdobra ad infinitum, e não seccionada (tritonada) que a traria logo ao retorno e metafisicamente seccionando a divindade, ou o som primordial.<sup>47</sup>*

#### **5.4.4 - Elementos acórdicos e melódicos e articulação da dinâmica com os mesmos**

Além do *cluster*, as montagens dos acordes, ora por intermédio das junções de intervalos de quarta perfeita aos de quarta aumentada, justapostos nestes acordes, ora por meio de movimentos cromáticos, associando-se os intervalos de segundas maiores e segundas menores às quintas perfeitas (inversão das quartas), constituem o cerne da paisagem melódica e harmônica em *Tetragrammaton IV*.

Os agregados harmônicos são formatados com base nos dois intervalos: quarta perfeita e segunda menor, que, também através da permuta de notas, constituem, o trítone. O resultado principal dessas conjunções intervalares melódicas é uma clara preferência pelo semitom transposto à oitava, um ícone estético musical do século XX, marcando o âmbito de muito dos motivos.

Na verdade, o campo harmônico percorrido por Victorio neste andamento, partindo da nota DÓ e chegando à nota FÁ# em *fff*, horizontalmente, como se comenta mais detalhadamente abaixo, representa a continuidade do discurso harmônico provocado no *Cântico de Maat*, no qual é presenciada a retumbância nos tímpanos num conflito (ou ambiência volátil, como diria Victorio) entre as notas FÁ# e SI, alternadamente, amalgamando-se aos demais membranofones, ou transfigurando-se, no parâmetro das alturas, através dos *glissandi*.

Portanto, após a ambiência do tam-tam, a sucessão de notas é seguida pelo DÓ, imbricada com o trítone (FÁ#) e com a segunda menor (SI) do andamento anterior, buscando, de forma horizontal, a ascensão ao *cluster* e alcançando novamente o trítone. Tanto o *cluster* quanto o trítone são obtidos pelo movimento cromático em ambas perspectivas melódicas e harmônicas.

---

<sup>47</sup> VICTORIO, 2008 – entrevista nº 1. Ver An.5, p.180.

Eis que aparece a nota FÁ# em dinâmica *fff*, referenciando-se ao *Cântico de Maat*. A Divina Luz do Segundo Princípio boehmiano passa a manifestar-se, de acordo com esta projecção metafórica velada nesta obra. Através de intervalos de quartas perfeitas seguidas por quartas aumentadas, com âmbito de segunda menor transposta à oitava, e movimentos cromáticos ascendentes de agregados intervalares simultâneos ou arpejados. A estrutura da harmonia neste andamento parte da nota FÁ#.

Desenvolve-se portanto um percurso de intervalos de quarta (perfeita ou “tritonada”), podendo ser associada à mesma lógica de manifestação do número quatro, em toda a peça. Como diria Victorio, “*um grande eixo quaternário*” a se expandir, simbiotizado à estrutura ternária desta peça, perfazendo a simbologia do número sete.

Partindo novamente do FÁ# com elevada intensidade dinâmica (*fff*), sequencia-se o mesmo percurso em quartas perfeitas até atingir a nota MI, onde é estruturado outro trítone com o LÁ#. Em movimento cromático, agora descendente, do arpejo em trítone de MI – LÁ#, temos outro arpejo, também em intervalos de quarta aumentada, acedendo à nota RÉ# que, após uma vírgula suspensiva, forma com o SOL# uma quarta perfeita. Novamente o *cluster* manifesta-se através da tensão provocada pelo intervalo de segunda menor com o LÁ natural em cromatismo ascendente invertido.

Este tipo de elaboração pode ser visto como o desenvolvimento melódico de *clusters*, mas também, pensando ao contrário, podem os *clusters* ser reconhecidos como tendo origem em movimentos melódicos, condensados verticalmente.

Origina-se então uma nova secção cromática ascendente e oitava acima, com SI *b*, que desenvolve de forma idêntica à do início deste andamento, gerando a nota caracterizadora do trítone: DÓ<sup>♯</sup>. Em conjugação com esta nota, sobrepõe-se outro intervalo de quarta (LÁ – RÉ) – propagação harmónica do *cluster* –, resolvendo-se num acorde em *fermata* construído por uma quarta aumentada e uma perfeita, num âmbito de sétima Maior (Fig.44).



(Fig.44: An.4, p.167)



Após esta *fermata*, configura-se uma nova progressão de acordes, onde o compositor explora horizontal e verticalmente as segundas menores e as quartas perfeitas como base harmónica, por vezes chegando à expressão do trítone. A “irradiação da Luz Divina” desenvolve-se, agora, figurada pela oscilação dos acordes no vibrafone com o recurso do motor ligado, iniciando-se este novo episódio pela utilização das notas do acorde anterior, com a nota DÓ# no baixo em oitavas.

Levando em conta os aspectos performativos para a interpretação desta progressão, deve-se buscar uma modalidade de articulação onde se atribua um maior relevo de específicas notas perante as demais na progressão de acordes. O que propomos, neste caso, é articular discretamente as notas superiores destes acordes, valorizando, portanto a melodia oculta, além de melhor equilibrar as notas dos acordes nesta progressão. Para isto, podemos empregar o gesto utilizando a técnica da rotação<sup>48</sup> de punhos em direcção às lâminas, associada a uma ligeira compressão<sup>49</sup> dos dedos específicos que apoiam a baqueta destinada a articulação desta melodia para conseguir este efeito.

---

<sup>48</sup> A técnica de quatro baquetas apresenta-nos recursos para executarmos um dado intervalo de notas com igual intensidade entre as mesmas ou sobressair uma das notas, a depender das necessidades interpretativas, tanto inerentes à partitura, quanto cogitadas pelo intérprete. Em linhas gerais, ao articularmos as duas baquetas da mesma mão em movimento perpendicular ao teclado, obtemos uma sonoridade equilibrada, em termos de dinâmica, entre as duas notas. Também podemos desenvolver a habilidade rotatória dos punhos para rotarmos o punho em direcção à nota que queremos evidenciar neste intervalo. Busca-se desenvolver esta habilidade para que as duas notas sejam articuladas com a sintonia rítmica desejada.

<sup>49</sup> Ao comprimirmos ou calcarmos ligeiramente uma ou mais baquetas destinadas a uma específica articulação com os dedos destinados à mesma, podemos evidenciar uma ou mais notas, tanto na perspectiva dos “voicings”, quanto pelo objectivo de melhor equilibrar as funções das notas dentro do acorde.

#### 5.4.5 - A organização do discurso musical no segundo andamento

Observamos, a partir deste evento, exposto nos três primeiros sistemas, que Victorio expressa o discurso musical em camadas, ora alternando-as, ora justapondo-as, mas sempre retomando uma ambiência sonora inicial, numa significativa parte desta obra. No começo, é apresentada a nota DÓ, sequenciando-se um *cluster* obtido pelo movimento cromático-melódico ascendente e pela harmonização deste gesto numa disposição horizontal.

Em seguida, é recapitulado o FÁ# do *Cântico de Maat* (Fig.44), sucedendo-se arpejos de agregados de quarta e de trítone, agora em convulsibilidade rítmica, levando a um intervalo de sétima maior alargada à oitava. Somente após a apresentação destes elementos estruturais, o compositor utiliza a oscilação do motor para sublinhar ainda mais a primeira progressão harmônica deste andamento, recurso que constitui um elemento estrutural desta progressão, tendo em vista que, no final deste andamento, a mesma progressão é apresentada, agora com um acorde final, como uma resolução (Fig.45), novamente com o motor ligado.

(Fig.45: An.4, p.170)



Naturalmente, um dos elementos que distingue o primeiro do segundo andamento é o desenvolvimento das harmonias, possibilitado pela utilização do vibrafone, referenciado nas notas presentes no *Cântico de Maat* e estruturado num eixo quaternário, concebido pelo compositor. Outra diferença evidente é a construção de uma paisagem sonora mais fluida e etérea, sugerida pela própria técnica de escrita utilizada nesse andamento, potencializada, sobretudo, pelas características tímbricas e pelos recursos existentes no vibrafone.

#### **5.4.6 - Elementos comuns entre os dois primeiros andamentos**

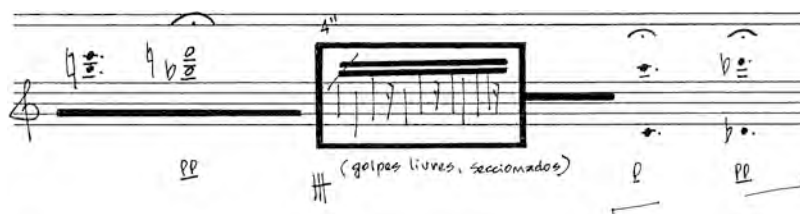
No entanto, para além dos contrastes, podemos identificar aspectos em comum entre estes dois andamentos, ainda que eles representem ambientes musicais considerável e necessariamente distintos. Se a complexidade existente na estrutura harmónica em *Limbus Spectralis* evidencia-se pela utilização e disposição dos intervalos e agregados harmónicos concebidos através das quartas perfeitas e das segundas menores, percebemos, no primeiro andamento, uma complexidade “melódica” similar, tendo em vista o gesto musical escrito nos tambores.

Ainda que, nesta obra, os mesmos não apresentem uma afinação definida, os três tom-toms e as duas tumbadoras devem constituir uma espécie de escala, ascendendo do tom-tom mais grave até à conga mais aguda. Com isso, evidencia-se uma complexa elaboração melódica, partindo-se deste pequeno universo, ao utilizar técnicas composicionais como imitação, aumento, diminuição e movimentos direccionais de inversão e paralelismo típicos do contraponto.

#### **5.4.7 - Improvisação, imaterialidade e sua grafia na partitura: conexões simbólico-musicais**

Outro elemento explorado por Victorio, nestes dois ambientes musicais, para melhor expressá-los, são os episódios de indeterminação, estimulando no intérprete a elaboração dos seus momentos de composição instantânea, contextualizados nos específicos universos sonoros e no conteúdo presente nas diversas caixas de diálogo. Através desta abertura, o compositor cria um canal para a expressão das linguagens íntimas do vocabulário próprio do intérprete e também das instabilidades e oscilações (talvez emotivas) nascidas no momento do improviso. Acreditamos que a incitação do intérprete, nestes episódios, confere um ingrediente favorável à construção dos distintos gestos musicais destas paisagens sonoras. No caso, buscamos construir os eventos de improvisação, associando imageticamente a acerbidade ao primeiro andamento e a imaterialidade e presença da Luz Divina ao segundo (Fig.46).

(Fig.46: An.4, p.168)



Estas “janelas” abertas por Victorio sugerem nebulosas e instigantes paisagens, permitindo diversas ambiências, ora turvas, ora singelas, intensificando a obscuridade e a imprevisibilidade presentes nesta obra, de forma análoga a muitas circunstâncias ritualísticas, onde a componente da simbologia e do elemento invisível estão fundamentalmente atrelados ao ritual. Isto nos possibilitaria, nesta obra, associar a qualidade do elemento surpresa, conferido ao momento do improviso, à componente inexplicável ritualística presente na manifestação divina ou no intento da comunicação com Deus. A aleatoriedade, neste contexto, pode inclusive manifestar-se tal como a componente improvisatória se apresenta em diversas situações exclusivamente artísticas ou em contextos sacro-musicais.

Tendo em vista que a componente improvisatória se integra estruturalmente também no *Cântico de Maat*, é fundamental elaborarmos as secções de aleatoriedade no segundo andamento necessariamente ambientadas à simbologia etérea e espiritual da Luz Divina, à qual este se apresenta atrelado. Nesta perspectiva, pode ser útil a visualização imagética das refrações luminosas ou da amplitude infinita desta Luz, para compormos e expressarmos os gestos, a partir dos materiais definidos pelo compositor.

Além disso, o próprio conteúdo expresso por Victorio nas caixas de diálogo neste andamento tem carácter consideravelmente diferenciado daquele das do andamento anterior, auxiliando-nos na concepção imagética da imaterialidade. Reportando-nos a este conceito, temos nesta característica um importante elemento constitutivo a ser explorado para discorremos as composições instantâneas ou “aleatórias” a serem expressas neste

andamento, no intuito de recriarmos musicalmente a perspectiva imaterial e grandiosa da Luz Divina.

Reflectindo um pouco mais sobre a imaterialidade, poderíamos associá-la à percepção instável do tempo ou à sucessão do tempo mental, acelerando bruscamente ou dilatando-se quase numa perspectiva estática ou infinita, de acordo com nosso estado de humor ou psicológico. Tendo a hiperaceleração e o retardamento – ou até a imobilidade – como extremos opostos, identificaríamos enlevos de oscilações entre estes dois pólos, sem que haja necessariamente uma escala gradual perceptiva (diferente, por exemplo, de um termómetro ou de qualquer sistema de medição).

A partir deste contexto, reconhecemos em *Limbus Spectralis* a manifestação de diversas características similares às expostas acima, o que nos sugere ferramentas para a construção de um imagético favorável à associação da volatilidade ou da rarefação presentes tanto no conteúdo velado na partitura quanto numa perspectiva de representação do imaterial ou espiritual. Neste enquadramento, cabe ao intérprete vivenciar e experimentar, na sua análise performativa, as variadas possibilidades de alteração nos pulsos, potencializando as propostas contidas na partitura.

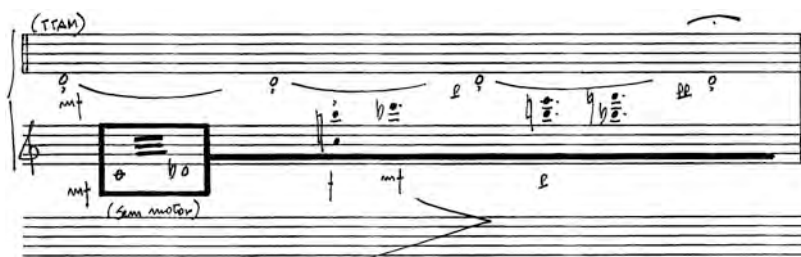
#### **5.4.8 - Dinâmica como ferramenta de repouso sonoro para a imagem da Luz**

Ao final deste andamento, tem-se o “crepúsculo do dia” com o tam-tam em *mf* (Fig.47), conduzindo o sol nas notas DÓ e RÉ *b* amalgamadas também em *mf* com as últimas refacções solares nos intervalos em tessitura mais aguda decrescendo em *f*, *mf* e *p*, com o fim do poente no tam-tam com dinâmica *pp* em *fermata*.

Tendo em vista a disposição do instrumental nesta obra e o carácter das dinâmicas presentes neste momento final, podemos articular o tam-tam com uma das mãos e, com a outra, interpretarmos as “refacções” no vibrafone. Ao meio disto, temos um intervalo em pedal das notas DÓ e RÉ *b* que é desenvolvido apenas com a mão esquerda, enquanto a mão oposta recorre ao vibrafone. Neste momento, precisamos utilizar do recurso de

revezamento de mãos para alimentar o intervalo no pedal de forma que não haja decaimento ou perda de consistência no volume sonoro produzido. Quando o tam-tam precisa ser articulado com a mão esquerda, desenvolvemos o pedal com a direita e, quando o vibrafone precisa ser articulado, utilizamos a esquerda para alimentar o pedal. Assim, podemos elaborar o gesto neste momento final de forma a alcançarmos a tessitura média e aguda no vibrafone com a mão direita e o tam-tam com a mão esquerda, estando as duas mãos em revezamento no pedal cromático.

(Fig.47: An.4, p.170)



## 5.5 - Terceiro Andamento – *VITRIOL*

*A alma, que tem sua origem no primeiro princípio de Deus e foi soprada por Deus no homem no terceiro princípio, [ou seja], na geração sidérica [ou astral] e elemental, vê, por sua vez, no primeiro princípio de Deus, de onde [proveio] e no qual está a essência da qual é propriedade. (BOEHME, 2006: 33)*

Estabelecendo uma conexão entre a relação estrutural do Primeiro e do Terceiro Princípios da Essência Divina e o primeiro e o terceiro andamentos da peça (lembrando que esta performance deve ser necessariamente compreendida como um único movimento), nota-se, de forma mais clara, a relação de semelhança do discurso musical e o carácter

interpretativo, presentes no *Cântico de Maat*, com a estrutura musical existente em *VITRIOL*. Ao associarmos a disposição de *Tetragrammaton IV* à da cosmologia boehmiana, é possível melhor reconhecemos o desdobramento dos materiais motivicos do primeiro andamento no terceiro, num prisma similar ao da compreensão da origem da alma, em conjunto com o sopro universal, no Primeiro Princípio da Essência, agregando-se à circunstância material humana existente no Terceiro Princípio, conforme a filosofia de Jacob Boehme.

### 5.5.1 - A simbologia do número três como síntese entre a Sombra e a Luz

O carácter *movido* expresso ao início de *VITRIOL* (Fig.48) pode ajudar a nos reportarmos ao plano imagético do mundo material, buscando visualizar o desenvolvimento das dinâmicas contraditórias da natureza, do homem e do universo, sob a perspectiva, ao mesmo tempo harmoniosa e tortuosa, da interacção entre os pólos positivo e negativo, coexistindo em atrito. Segundo Boehme, a respeito do Terceiro Princípio, Deus engendrou o nosso mundo material (Terceiro Princípio) a partir da alma (Primeiro Princípio), envolvida pela Luz Divina (Segundo Princípio), o qual interfere directamente na formação da tríade do Terceiro Princípio, ao se manifestar no *segundo princípio de descontinuidade*. Podemos analogamente associar essa segunda descontinuidade ao papel que o *wood-block* exerce neste andamento, afirmando o discurso musical de Victorio numa perspectiva diferenciada – um carácter autêntico evidenciado numa célula rítmica enfática.

(Fig.48: An.4, p.171)



### 5.5.2 - Motivo e aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.48)

Retomando a análise do início deste andamento, quanto à escolha interpretativa do seu motivo principal, optamos pela utilização do seguinte baqueteamento<sup>50</sup>: a primeira das fusas tocada pela mão esquerda (baqueta 2) e as duas seguintes com a mão direita (ambas com a baqueta 3). Na grande maioria das vezes em que este motivo é apresentado, seja nos *wood-blocks*, seja em outros instrumentos, objectivamos preservar uma sonoridade homogénea que melhor defina esta estrutura motívica, além de deixar livres as baquetas “externas” (baquetas 1 e 4), podendo assim recorrer mais facilmente às demais peças integrantes do *setup*, visto que muitas destas frases são concebidas utilizando instrumentos dispostos a uma considerável distância, ainda que estejam posicionados da forma mais adequada. Esta célula desperta-nos a atenção pelo acentuado contraste em relação ao etéreo desfecho de *Limbus Spectralis*.

Este andamento inicia-se expondo uma estrutura rítmica rígida quanto ao referencial métrico, no entanto instável quanto a pulsação devido às constantes mudanças de compassos, diferenciando-se dos andamentos anteriores, caracterizados nos seus respectivos inícios por episódios de relativa indeterminação métrica. A utilização dos *wood-blocks* nos causa a sensação de surpresa pela sua acentuada distinção tímbrica perante os demais instrumentos explorados nesta peça, sobretudo pela célula rítmica à qual está agarrado.

Este motivo, geralmente condicionado ao timbre do *wood-block*, aliado à estrutura mínima rítmica – no caso, as três notas de fusas seguidas pela pausa de mesmo valor – em *mordente superior simples*, constitui a estrutura “genética” a se desdobrar por todo este andamento. Tal expansão interpõe-se amalgamando-se e transmutando-se por todo o *setup*, numa condição similar ao funcionamento da engrenagem dum *moto perpetuo*.

Em *VITROL*, utilizamos a configuração das quatro baquetas *Ritual Mallet* pelo facto de todo o instrumental de percussão presente em *Tetragrammaton IV* se encontrar neste

---

<sup>50</sup> Tomamos como base a nomenclatura do método para marimba de L. H. Stevens para a numeração das baquetas, da esquerda para a direita, nomeadamente: baquetas 1, 2, 3 e 4.



andamento numa estreita combinação, quase que de uma forma imbricada, e pelo intenso carácter virtuosístico deste andamento. A versatilidade das baquetas *Ritual Mallet* pode ser ainda melhor explorada neste andamento, diante dos recursos que as mesmas apresentam, ao preservarem algumas das características das baquetas *Ritual Clava*, ou seja, tendo as extremidades em borracha e feltro justapostas, agora num *set* de quatro baquetas.

Não somente neste enfático princípio, mas também em diversos momentos, os gestos são elaborados com a utilização das superfícies em borracha dessas baquetas por todo o instrumental, devido ao facto de o carácter virtuosístico ser um elemento estrutural deste andamento. A qualidade presente nas superfícies em borracha de apresentar, ao mesmo tempo, relativa rigidez e amortecimento nas diversas superfícies com seus distintos materiais demonstra versatilidade satisfatória para se obter uma maior clareza e uma melhor qualidade tímbrica, fundamentais para a interpretação de muitos destes gestos. Estas características permitem-nos extrair uma sonoridade mais equilibrada entre todos os instrumentos, facilitando-nos uma abordagem mais rigorosa com relação às dinâmicas – das mais subtis às de maior intensidade.

A utilização da técnica de quatro baquetas em *VITRIOL* justifica-se pela complexa sintaxe musical presente neste andamento. Muitas vezes, o discurso expressa-se aqui por gestos escritos para grande parte deste heterogéneo instrumental, constituído por instrumentos de grande porte, exigindo do percussionista um forte trabalho de movimentação dos punhos, braços e de todo o corpo. Logo, a técnica de quatro baquetas pode facilitar o trabalho interpretativo tanto em *VITRIOL* quanto em inúmeras situações similares.

Reconhecemos traços evidentes do *Cântico de Maat* enquanto génese de *VITRIOL*, imediatamente no seu início, no que diz respeito à actividade e pulsação rítmica intensa e diversa. No entanto, distingue-se um andamento do outro pela exploração do carácter virtuosístico e pela diversidade tímbrica, ainda mais relevante neste terceiro andamento. Tendo em vista uma maior complexidade no discurso musical de *VITRIOL*, comparado aos andamentos anteriores, poderíamos aludir, neste andamento, a uma alegorização do mundo material com as suas dinâmicas, atritos e transformações, através do discurso musical denso, repleto de tensões e contrastes rítmicos e tímbricos. Esta característica é

evidenciada também pela utilização de toda a configuração instrumental presente em *Tetragrammaton IV* como uma metáfora musical da materialização da espiritualidade na natureza e no homem.

Ainda que o carácter *movido* nos possa induzir a um comportamento ainda mais frenético e pungente na interpretação do terceiro andamento, o percurso vivenciado em *Limbus Spectralis* sugere-nos um comportamento mais nobre, e simultaneamente sagaz, diante de *VITRIOL*, que nos impinge a construção de uma cinética enérgica e convicta, no entanto cautelosa, sem perder a agilidade, o vigor e a intensidade.

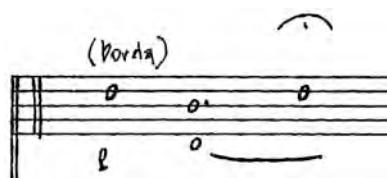
### **5.5.3 - Relação entre instrumentação, performance e análise simbólica (Figs.49 a 51)**

Reconhecemos o tam-tam como a personagem central no total da obra, pela tamanha exploração tímbrica elaborada no mesmo e, sobretudo, pela sua configuração enquanto estrutura basilar e elemento de amálgama. A partir da sua inusitada aparição transfigurada na forma de um “raio” no primeiro andamento, a sua mutação desenvolve-se de forma caleidoscópica, pela utilização de variados recursos de exploração tímbrica neste instrumento, assinalados por Victorio, nomeadamente: a abordagem do mesmo ora nas bordas, ora na região central, através da utilização do cabo das baquetas, da extremidade em feltro, e até percutido com as mãos.

Presente em todos os andamentos desta peça, o tam-tam é conectado metaforicamente à sublime Luz de Deus, na qual, através da influência da cosmologia de Jacob Boehme que compara figuradamente o filho de Deus ao sol, buscamos, na nossa construção, o estímulo imagético para o âmbito performativo, associando-o ao astro-rei, provedor de toda energia universal, tendo em vista a extrema significância da Luz Divina enquanto sustentáculo universal para o referido filósofo. Inclusive, em específicos momentos de toda a peça, muitas *fermatas* reincidentem sobre o tam-tam, quer seja num carácter suspensivo, quer seja numa resposta conclusiva. Ao comparar o filho de Deus ao sol, Boehme traduz

metaforicamente todo o esplendor divino que não pode ser mensurável pelo homem e cujos limites não é possível determinar, conferindo-lhe, portanto, sua imensidão e poder.

(Fig.49: An.4, p.165)



(Fig.50: An.4, p.169)

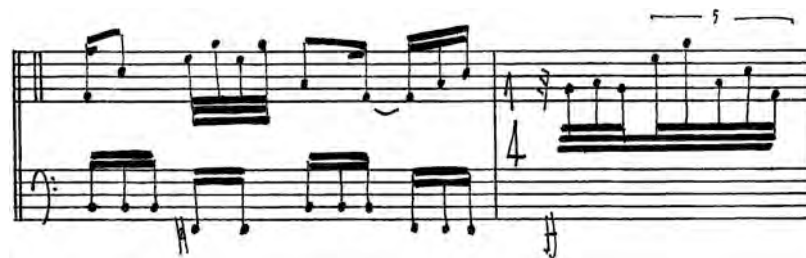


(Fig.51: An.4, p.172)



Portanto, a partir dos elementos motivicos e das ferramentas descritas acima, a malha condutora desenvolve-se, iniciando, a partir do compasso 11/16 do terceiro sistema da página dez, numa estrutura com intensa variação intervalar entre os tambores (Fig.52). Para este novo momento, utilizamos as baquetas *Ritual Mallet* nos tímpanos com as extremidades em feltro e, na melodia escrita acima dos mesmos, com as superfícies em borracha. Com este procedimento, podemos melhor extrair uma sonoridade com mais fundamental na linha de acompanhamento e interpretar a melodia deste gesto com maior destaque.

(Fig.52: An.4, p.171)

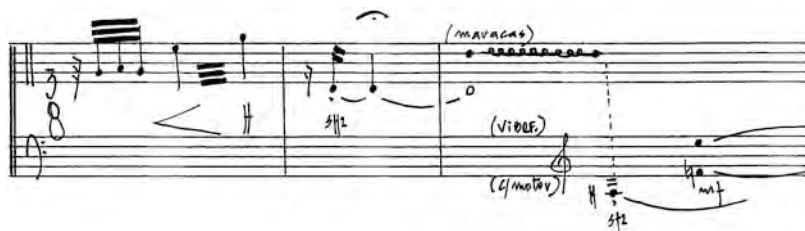


#### 5.5.4 - Dinâmica e aspectos rítmicos e tímbricos (Fig.53)

Este episódio passa a ganhar tensão gradual pela oscilação entre as dinâmicas (entre *mf*, *f* e *ff*), onde é retomado de forma contundente o motivo inicial, em contraste com o rufo nas congas (Fig.53), alcançando-se *ff* através de um *crescendo*. Nesta sequência, travamos abruptamente com a pausa de semicolcheia em carácter suspensivo, culminando no tam-tam em *sffz*, seguido pela *fermata*. Este deslocamento de pulso, representado pela nota agressiva e sincopada no tam-tam em *sffz*, manifesta-se frequentemente em todo o terceiro andamento, o que, portanto, nos leva a reconhecê-lo como outro elemento motivico relevante em *VITRIOL*, devido à instabilidade rítmica provocada nos episódios em que esta figura de síncope é apresentada na peça, em meio ao *moto perpetuo*, na qualidade de rompantes, pela sua identidade rítmica (síncope) associada ao registo sonoro (tam-tam), sempre nas dinâmicas *f*, *ff* e *sffz*.

Podemos obter um melhor resultado tímbrico se o optimizarmos através do uso das baquetas *Ritual Mallet*, tendo em vista o emprego das pontas em borrachas nos *wood-blocks* e nas congas, alcançando o tam-tam com a ponta em feltro, obtendo-se a sonoridade favorável para uma melhor expressão do contraste deste episódio. Esta sonoridade do tam-tam pode ser melhor explorada sobretudo quando o mesmo é golpeado com as duas baquetas posicionadas aproximadamente ao que seria um intervalo de uma quarta ou uma quinta da marimba (aproximadamente de 20 a 26 cm entre as pontas das baquetas) numa única mão, ampliando o volume sonoro e a qualidade tímbrica extraída no tam-tam, tendo em vista que, ao percutirmos esta placa vibrante em duas distintas áreas, uma quantidade maior de parciais diferentes poderão ser excitadas.

(Fig.53: An.4, p.172)



Para trabalharmos com as maracas neste contexto, é fundamental o sincronismo entre as mãos e a prontidão de movimentos. No momento em que agitamos uma das maracas no ar com uma das mãos, já estamos com a outra a pegar as baquetas de vibrafone para tocar no mesmo. Sendo o primeiro rufo das maracas ligado ao vibrafone, devemos coordenar as mãos para que, no momento em que a mão direita toca o vibrafone, a esquerda cesse imediatamente a maraca exactamente quando do ataque do vibrafone, podendo também ser uma fracção de segundo anterior a este, justificando-se pela extrema diferença tímbrica entre os mesmos. Tal sincronismo pode ser associado ao conceito do *dampening*<sup>51</sup>, muito usual na linguagem do vibrafone. Neste caso, é possível articular as notas do vibrafone apenas com uma das mãos, utilizando duas baquetas de vibrafone na mesma, uma vez que, logo antes deste momento, o motor deve ser ligado com a mesma mão.

### 5.5.5 - Relação entre performance e análise simbólica (Figs.53 e 54)

*E, ao contrário, quando a alma é regenerada na luz de Deus, descobres – como as Escrituras testemunham ao longo de todo o texto e como o homem regenerado experimenta – que então a alma é um ser [ou essência] inteiramente humilde, doce, amável e gracioso; que suporta todas as cruces e perseguições; que preserva o corpo dos caminhos ímpios; que não se intimida [ou se detém] com os opróbrios que lhe vêm da parte do demónio e dos homens; que põe sua confiança, sua certeza e seu amor no Coração de Deus; que é plena de alegria; que é alimentada pela Palavra de Deus, na qual há um júbilo e um triunfo que o demónio não pode atingir. Pois a própria substância da alma (com a qual esteve no primeiro princípio na aliança indissolúvel) é iluminada pela luz de Deus; e o Espírito Santo (que sai da Natureza eterna do Pai no Coração e na luz do Coração [ou Filho] de Deus) também se eleva nela e a confirma como filho de Deus. (BOEHME, 2006: 72)*

Assim como Boehme refere-se à necessidade da busca do homem pelo seu conforto espiritual em Deus, este filósofo também sinaliza que o mundo material caracteriza-se pela componente extragerativa, onde é engendrado no nosso mundo o fruto da combinação dos dois universos anteriores. Trazendo este conceito formatado por Boehme para nosso âmbito musical, é oportuno associar a componente extragerativa do Terceiro Universo boehmiano à aparição dos *wood-blocks* e agora das maracas. Estas surgem em *VITRIOL*

---

<sup>51</sup> No caso deste vibrafone, em inúmeros contextos, é importante que se desenvolva a articulação deste instrumento abafando uma nota em específico (com as baquetas, havendo outras possibilidades) no exacto momento em que é tocada a nota seguinte, estabelecendo portanto um arco de *ligadura* entre as notas.

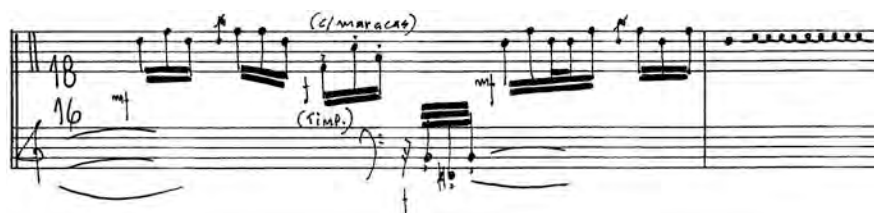
através do rufo longo e contínuo (figura anterior), simbolizando o sopro da Luz de Deus sobre os homens através de seu timbre expansivo e disperso. Compõem, dessa forma, um surpreendente aparato para alegorizar a presença da espiritualidade na natureza universal, bem como a sua dimensão infinita e a capacidade extrageradora de nosso mundo material a partir do imbricamento dos dois universos anteriores, de acordo com o filósofo.

Aqui, observamos novamente a aplicação do tam-tam como *pivot* para a conexão “etérea” com as maracas, as quais apresentam-se imbricadas às notas longas do vibrafone. A expansão do fio condutor passa a ser metamorfoseada através do decaimento da nota difusa e abrangente do tam-tam, conectada ao rufo de maracas e estas, por sua vez, estando interligadas ao vibrafone. Nessa medida, aparece de novo a verdade suprema de *Maat* – o som primordial representado musicalmente nesta obra pela nota FÁ# –, apresentada, no primeiro andamento, associada à Luz Divina (vibrafone) proveniente do segundo andamento.

Buscando uma conexão com a perspectiva filosófica do encontro com o Divino, proposta por Boehme, seguimos o fio condutor de *Tetragrammaton IV* por intermédio da sonoridade das maracas, associadas simultaneamente aos tambores – percutindo-as nos mesmos – (Fig.54). Esses elementos podem ser compreendidos como criações musicais inspiradas na noção de que Deus está presente nos caminhos de todos.

#### 5.5.6 - Motivos, aspectos rítmicos e tímbricos (Fig. 54)

(Fig.54: An.4, p.172)



Uma elevada gama de timbres é explorada de forma contrastante no extenso instrumental proposto por Roberto Victorio, além de serem evidenciadas as potencialidades idiomáticas existentes nos instrumentos presentes nesta obra, gerando, em elevado grau, possibilidades criadoras de paisagens sonoras, utilizando, inclusive, variados recursos característicos da sua escrita musical (notação ritualística, como diria o compositor) para melhor expressar estas paletas de contrastes.

A partir do momento em que as maracas manifestam-se em *VITRIOL*, novas paisagens musicais são identificadas pela alternância constante entre gestuais com definição rítmica e acções constituídas ora por gestos prolongados e difusos concebidos no tam-tam, nas maracas e no vibrafone, ora por *portamentos* e grupos de notas em *accelerando* gradual; e ainda ora entre os idiofones metálicos existentes no *setup*, ora entre os membranofones, culminando num amálgama gestual por todos estes instrumentos.

#### **5.5.7 - Dinâmica, aspectos tímbricos e performance (Figs.55 e 56)**

Em nova alternância entre as duas ambiências, temos um intenso golpe em *f* a ser executado no tam-tam ao mesmo tempo em que agitamos novamente a maraca, com um procedimento similar ao utilizado no episódio anterior em que esta aparece neste andamento. Neste caso, há a indicação para o tam-tam ser articulado com a mão (Fig.55). Portanto, por meio de um golpe executado com a lateral externa da mão fechada, podemos extrair uma interessante sonoridade rica em frequências graves, com a dinâmica adequada para este episódio, ampliando a paleta tímbrica do tam-tam nesta obra. As mãos, nesta situação, apresentam uma propriedade análoga a uma baqueta de tam-tam, levando em conta a superfície geralmente grande e circular apresentada pelo mesmo e a rigidez controlada para que se extraia o registo grave deste instrumento.

(Fig.55: An.4, p.173)



Além disso, esta concepção possibilita-nos empunhar as baquetas maracas simultaneamente à articulação no tam-tam, além de podermos alcançar a outra maraca, imediatamente após este momento, para darmos sequência à nova secção de justaposição tímbrica entre as maracas e os tambores.

Optamos por iniciar a abordagem do vibrafone, neste terceiro andamento, com um quarteto de baquetas convencionais geralmente utilizadas neste instrumento, visto que assim poderíamos melhor extrair a sonoridade no mesmo com o *sfz* na página onze, primeiro momento em que o vibrafone surge em *VITRIOL*, valorizando também os *arpejos* e *portamentos* que surgem posteriormente.

Apenas no último sistema da página doze, são utilizadas as baquetas de vibrafone nos demais instrumentos após a *fermata* (Fig.56), tendo em vista que a sonoridade elaborada com estas baquetas, neste momento, é similar à da extremidade em feltro das baquetas *Ritual Mallet*.

(Fig.56: An.4, p.173)





Portanto, até a primeira *fermata* da página treze, utilizamos as baquetas de vibrafone com cabo em *rattan* para articular as notas com os cabos das baquetas nas notas DÓ e RÉ  $b$ , propiciando-nos rememorar uma das estruturas motivicas presentes no segundo andamento (ver p.8 da partitura: an.4, p.169), assim melhor conectadas ao terceiro por meio da recriação da sonoridade presente no andamento anterior com os cabos em *rattan*, associada a alternâncias desta segunda-menor descendente em *ralentando* (Fig.57).

(Fig.57: An.4, p.174)



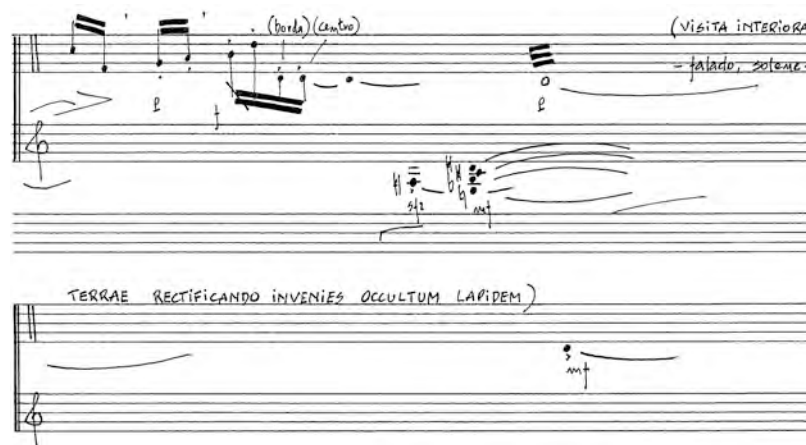
Dando sequência, aproveitamos a *fermata* para retornarmos às baquetas *Ritual Mallet*, utilizando-as em todo o instrumental. Nessa medida, passamos a explorar ainda mais a sonoridade do vibrafone através das extremidades em borracha destas baquetas, conferindo uma sonoridade mais brilhante devido aos seus meios próprios se distinguirem da extremidade em lã acrílica, usual das baquetas de vibrafone.

Após esta *fermata*, a trama musical agora é constituída em todos os instrumentos presentes na obra, compondo uma nova paisagem sonora caracterizada pela inexistência de pulsação rítmica e pela combinação tímbrica ainda mais intensa entre todos os instrumentos. Acreditamos que a nova timbragem trabalhada no vibrafone com as baquetas *Ritual Mallet* auxilia a evidenciar este novo episódio, coadunando-se à sonoridade de todo o instrumental na condição de um amálgama tímbrico.

### 5.5.8 - Relação entre performance e análise simbólica (Fig.58)

Tal ambiência direcciona-se a uma interessante alegoria pontuada pelo compositor, estruturada no conteúdo velado no título deste andamento. O termo *VITRIOL* conecta-se ao ofício do alquimista, o qual apresenta como propósito principal na sua vida o encontro da Pedra Filosofal (Fig.58). Através da inserção do discurso oral, Victorio procura evidenciar este conceito, convidando o intérprete a assumir o papel de orador, com o intuito de enfatizar todo o percurso musical desenvolvido até aqui. Esta sigla contém uma máxima presente na alquimia, numa óptica cabalista, perfeitamente sintonizada ao ideal de Jacob Boehme.

(Fig.58: An.4, p.175)



"*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*". Estas são as sete<sup>52</sup> palavras que compreendem o mistério do *VITRIOL*, a Pedra Filosofal. O instrumentista,

<sup>52</sup> O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, as sete cabeças da naja de Angkor aos sete ramos da árvore cósmica e os sacrifícios do xamanismo, etc. Alguns septenários são símbolos de outros septenários, assim, a rosa das sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas todos os conjuntos perfeitos. Sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias e principalmente da ordem espiritual. Entre os Egípcios era o símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias e os quatro períodos do ciclo lunar (7x4) fecham um ciclo. Filon observa a este propósito que a soma dos sete primeiros números (1+2+3+4+5+6+7) chega ao número total: 28. Sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. (CHEVALIER, 1982: 603)

envolvido pelos conceitos místicos de Jacob Boehme e abarcado com a proposta ritualística desta peça, é convidado a assumir o papel de orador, declamando em carácter *solene*.

Levando em conta a utilização do Terceiro Princípio da Essência Divina, o qual se refere à criação do mundo material e à incontornável importância de Deus para a natureza e para o homem, o instrumentista assume uma postura serena e resignada ao declamar esta frase, com o intento de preservar esta postura em todo o terceiro andamento.

Sendo o tam-tam o elo de ligação entre o discurso falado e o gestual musical, a frase declamada é concluída por uma nota acentuada em *mf*, reforçando a postura serena com que o intérprete deve manifestar-se neste episódio. Finalizado este momento, é recapitulado o comportamento desenvolvido no início deste andamento, no intuito de confirmar a perspectiva cíclica empreendida por todo e qualquer ente da natureza. Em termos de compreensão musical, os gestos dispõem-se novamente sob estrutura métrica definida, recuperando-se os motivos principais deste andamento, nomeadamente: o *mordente inferior simples* nos *wood-blocks* e a síncope acentuada no tam-tam. Intercalado a novos gestos, apresentam-se estruturas de melodia e acompanhamento referenciadas a situações anteriores, em retomada ao início de outro ciclo septenário.

#### **5.5.9 - Desfecho da obra: dinâmica, aspectos rítmicos e tímbricos**

Depois da secção híbrida do vibrafone com polifonia dos contrastes dos tambores amalgamados com as maracas, ao fim do desenvolvimento de *VITRIOL*, temos no último pentagrama (Fig.59) um gesto de sonoridade brilhante e intensa nos pratos, vibrafone e tam-tam, a ser interpretado com as superfícies em feltro das baquetas *Ritual Mallet*, num instantâneo *crescendo*, culminando numa enfática *fermata*.

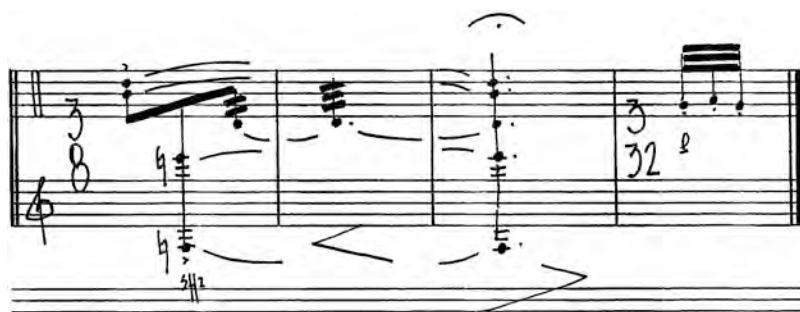
Utilizando a superfície em cone de madeira, de característica mais rígida do que a extremidade em borracha, podemos extrair um interessante resultado nestas articulações

em dinâmica *p*, empregando um gesto discreto nos *wood-blocks* com uma articulação leve dos punhos, melhor extraindo a sonoridade para este momento.

Assim, além de explorarmos a timbragem dos *wood-blocks*, esta possibilidade nos auxilia a evidenciar emblematicamente este motivo, dando um subtil carácter de surpresa inerente às últimas três notas no final desta obra, bem como despertando uma simbologia do término de um ciclo e incitando o início de uma nova trajectória.

Ainda que seja complexa a transição das articulações do discurso musical da obra, o intérprete deve atentar para a sua componente conclusiva, analogamente à finalização de um ciclo septenário ou à possibilidade do início de outro ciclo. A busca por esta componente imagética pode auxiliar o percussionista a se focar nos procedimentos técnicos próprios da articulação da dinâmica *p* nos *wood-blocks*, facilitando o trabalho do mesmo, melhor se adequando à atmosfera existente em *VITRIOL* e, sobretudo, conferindo uma maior unidade ao *Tetragrammaton IV*. Neste trecho a dinâmica ganha especial importância performativa.

(Fig.59: An.4, p.177)



A interpretação do *mordente superior* ao final de *Tetragrammaton IV* pode ser construída referenciando-se no elevado grau de contraste que apresenta em relação ao gestual anterior, de característica brilhante e intensa. Na busca pela valorização tímbrica dos *wood-blocks* no desfecho de toda a obra, aproveitamos a região em forma de cone, com maior massa, do cabo das baquetas *Ritual Mallet* para articularmos estes instrumentos. Estas superfícies em

cone *flûte* podem apresentar-se como uma terceira superfície de articulação das baquetas *Ritual Mallet*.

– Considerações finais

A análise desta obra respeitou, como dito anteriormente, o desenrolar do discurso musical. A divisão em tópicos serviu como um guia para a leitura no intuito de organizar esta análise que foi feita seguindo um padrão não convencional ao investigar os aspectos musicais, performativos, filosóficos e simbólicos simultaneamente. Apresentando cada um dos andamentos suas específicas paisagens musicais, conseguimos perceber a criatividade do compositor em estabelecer atmosferas distintas entre os dois primeiros andamentos, não só no que diz respeito à qualidade tímbrica mas também à concepção do discurso musical. Estas distintas paisagens sonoras apresentam-se imbricadas no terceiro andamento, num mesmo gestual, apresentando novos componentes que parecem ter sido gerados da relação entre o *Cântico de Maat* e *Limbus Spectralis*. Logo percebemos a analogia com a cosmologia quando o Terceiro Princípio concilia os outros dois gerando o mundo vital. Comparativamente, Victorio gera o *VITRIOL*, dando à obra uma unidade, uma característica de ter três andamentos como se fossem um único. Nota-se, portanto, que os três andamentos conectam-se entre si numa sinergia musical.

## Conclusão

Começamos este trabalho com o intuito de compreender melhor a obra *Tetragrammaton IV*, para uma melhor execução performativa da mesma, partindo do amplo e discutível conceito de Música Ritual, uma vez que o compositor da peça em questão assim define a sua obra. Tivemos que buscar associações e conceitos particularizados sobre este tema, a fim de levantarmos questões e analogias que nos ajudassem a reflectir sobre a criação musical de Roberto Victorio. Percebemos que houve uma grande dificuldade em lidarmos com este conceito, uma vez que, por ser geralmente ligado a uma ritualidade sagrada, não se respalda no pensamento científico, exceptuando o campo específico, e um tanto isolado, da Teologia. Esta foi, portanto, uma das dificuldades encontradas ao longo desta investigação.

O compositor classifica a sua obra como música ritual, porém não se baseia em nenhuma manifestação ritualística e nem quer que a sua obra pareça ritual. Tentamos buscar, porém, manifestações ritualísticas em duas comunidades distintas, nas quais a percussão tem um papel fundamental no contexto sagrado destes povos, como forma de nos aproximarmos desta questão. Optamos pelos índios Bororos pelo facto de terem sido tema de investigação do doutoramento do próprio compositor e também pelo facto de a maraca ser instrumento de origem indígena e de importante papel na peça *Tetragrammaton IV*. Em relação à comunidade do candomblé, essa escolha deu-se por ser uma realidade próxima, uma vez que está muito presente na cultura brasileira, e, particularmente, na da Bahia. A intenção foi tentarmos aproximar aspectos ritualísticos musicais e estendê-los à análise do *Tetragrammaton IV* de forma análoga e simbólica, com grande subjectividade.

Vale ainda a pena ressaltar que o facto de trabalharmos com o conceito de Música Ritual nos despertou para a consciência de o quanto a música pode estar integrada numa dinâmica sociocultural que tanto representa como influencia uma sociedade. Além de percebermos também o quanto a música, entendida como um meio de conexão com o Divino, pode servir como matéria composicional para a criação artística.

A obra em causa integra-se no panorama da criação musical contemporânea de concerto para percussão múltipla, tendo a sua concepção inspirada em questões filosóficas, simbólicas e numerológicas que permeiam todo o universo das treze que constituem a série *Tetragrammaton*. Uma questão de destaque neste estudo foi justamente percebermos, na escrita musical, a influência da cosmologia de Jacob Boehme e, após delinear alguns aspectos referentes à sua filosofia, dar-mo-nos conta de como esta pode influenciar a sua interpretação, tanto na perspectiva da análise, como enquanto percussionista. Apesar de ser necessário ter em vista que a presente pesquisa está vinculada à área de artes e que, portanto, lidar com um conteúdo filosófico tão complexo não faz parte do escopo central da presente pesquisa, foi importante constatar-mos a contribuição que outras áreas de conhecimento podem trazer para a leitura de uma obra musical, trazendo outros olhares e outras percepções sonoras, inclusive na própria postura e presença enquanto músico em cena, na elaboração dos gestos musicais do intérprete para expressar o conteúdo da partitura.

Mesmo sabendo que não se trata de um trabalho inédito, a questão de nos apercebermos das diversas linguagens, dialogando num único universo, parece-nos ser de extrema relevância nesse estudo. Trata-se de enfatizar, sob um novo olhar, as diversas influências que as várias áreas de conhecimento podem exercer sobre determinada linguagem, levando ainda em consideração que, na área da música contemporânea, há uma predisposição para reconhecer influências de outros campos do saber e do sentir.

No que se refere à análise da obra *Tetragrammaton IV*, reconhecemos que a estrutura de escrita utilizada nesse trabalho não foi a forma padrão mais frequente de muitos trabalhos científicos. Optamos por trabalhar simultaneamente três aspectos: a análise da peça do conteúdo musical na partitura, a cosmologia de Boehme e a investigação performativa a respeito de todos os procedimentos técnico-musicais aplicados à performance. O facto de trabalharmos em conjunto todos estes elementos foi um exercício desafiador e uma opção estética, relacionada inclusive a elementos da própria concepção do compositor.

Nesta análise, constatamos que o trabalho do compositor desenvolvido nesta obra se reconhece pela atitude criativa artística do mesmo a partir dos princípios filosóficos de

Jacob Boehme. Ao nos aproximarmos da cosmologia em questão, pode-se identificar claramente a similaridade, não somente entre a estrutura formal do *Tetragrammaton IV* e a concepção do misticismo deste filósofo, disposta em Três Patamares ou Universos distintos, mas também a associação imagética destes universos às alegorias estabelecidas dentro deste universo instrumental multipercussivo e sobretudo aos critérios composicionais assinalados por Victorio.

Outro dado desta análise a ser ressaltado foi a possibilidade de investigação de cada instrumento que compõe o *setup* da obra de forma individualizada e a integração entre eles. Este estudo visou compatibilizar as diversas linguagens e timbres próprios de cada instrumento e a melhor disposição dos mesmos para o *setup* da peça no momento da sua execução. Por meio da heterogeneidade instrumental presente, o compositor sugere-nos uma recriação paisagística musical do conceito filosófico boehmiano, induzindo o intérprete a reflectir sobre esta condição, o que pode interferir consideravelmente no trabalho performativo. Tendo em vista a estruturação desta cosmologia, e sobretudo da perspectiva contraditória (os pares de opostos, a trindade, a simbologia do número sete) e una do universo, assinala-se a grande necessidade da busca por evidenciar os contrastes presentes no discurso musical, seja na elaboração dos gestuais, seja na opção pelas técnicas interpretativas inerentes à percussão que melhor transpareçam estas características.

Pode-se ainda afirmar que a própria configuração instrumental concebida para esta obra encontra-se atrelada ao propósito de Victorio em metaforizar o misticismo cristão assinalado nesta investigação, constituindo-se em sugestivo veículo para a uma releitura deste filósofo, sob um *prima* artístico e criativo.

Somado ao conteúdo filosófico velado na escrita de Victorio, temos o trabalho do intérprete que, por meio duma ténue aproximação à cosmologia boehmiana, associada sobretudo ao seu vocabulário performativo (e da sua ampliação após este laborioso percurso), tem, a seu favor, um amplo leque de acepções imagéticas, permitindo optar pelas ferramentas técnico-interpretativas e pela elaboração dos gestuais que melhor traduzam a sua assinatura enquanto intérprete, de forma coerente e original.



Reiterando que as ideias de Jacob Boehme não são o foco desta análise, julgamos por bem tentarmos compreender um pouco, não só a visão de Roberto Victorio sobre o filósofo, mas também a fonte do pensamento boehmiano, a partir dos seus próprios escritos. Apesar de não nos aprofundarmos nesta questão, buscamos levantar as ideias principais de Boehme, correlacionando-as à visão de Victorio, tentando percebê-las como fonte inspiradora na composição do *Tetragrammaton IV*. Muito embora a análise interpretativa da obra pareça, em alguns momentos, abstracta e aparentemente pouco científica, vale frisar que é uma visão particularizada da mesma, numa tentativa pessoal de entendimento do objecto musical para possibilitar uma interpretação original, circunstanciada histórica e filosoficamente, enquanto músico-intérprete. Na medida que discute a relação entre sujeito (intérprete) e objecto (obra musical), traz para o foco da análise os limites e liberdades de mobilidade na compreensão da criação do compositor estudado.

Com isso, percebemos que um objecto musical pode ser motivo de investigação mais complexa, numa perspectiva não exclusivamente musical – neste caso, inscrita num contexto filosófico -, se assim for do interesse do intérprete, para que outras imagens sonoras possam ser pesquisadas, experimentadas e cogitadas. Esta foi uma das opções deste estudo sobre o *Tetragrammaton IV*, o que não significa que todo o intérprete precise necessariamente ir em busca da fonte inspiradora de uma obra para bem a executar. No entanto, podemos afirmar que esta experiência foi de extrema valia para abrir o leque de possibilidades de riqueza da performance.

Foi nesta investigação sobre o objecto musical e o seu gestual, numa busca da melhor sonoridade a ser atingida para correlacioná-la à imagem sonora interpretada, que surgiu a ideia de conceber uma baqueta própria para a peça em questão. Criou-se, portanto, a linha de baquetas *Ritual* que trouxe, a este trabalho, um carácter de pesquisa e investigação próprio e inovador, possibilitando um trabalho em equipa pela contribuição primorosa dos profissionais que ajudaram este projecto. Esta linha de baquetas permitiu que a concepção performativa do *Tetragrammaton IV* fosse passível de ser executada, segundo as ideias deste investigador, de maneira mais ampla e coerente com os princípios filosóficos e composicionais que a regem. Podemos também afirmar que as baquetas *Ritual* poderão ser

ferramentas relevantes para a exploração sonora de outras obras para multipercussão em geral.

Para integrar a obra no contexto da criação musical do século passado e do corrente, achamos importante estabelecer uma correlação entre a linguagem de Roberto Victorio e a música minimal pelo componente repetitivo que possibilita levar à contemplação tal como nas músicas rituais de vários povos – neste caso, uma associação por contraste. Também correlacionamos essa linguagem com o indeterminismo musical, a obra aberta e a aleatoriedade, uma vez que, no *Tetragrammaton IV*, há momentos de aleatoriedade na tentativa de representar aspectos metafísicos e abstractos que se fundamentam na cosmologia boehmiana.

A investigação teve diversas facetas e partiu de uma troca constante entre os componentes prático e teórico, num diálogo contínuo na busca do entendimento performativo da peça e da sua percepção musical. Podemos afirmar que esta experiência de pesquisa musical, envolvendo diversas áreas de conhecimento – sejam elas científicas, metafísicas, filosóficas, históricas, entre outras –, pode vir a estimular outros intérpretes na sua elaboração performativa. Na busca de um sentido para o gesto musical, a pesquisa de uma obra musical em sua análise intrínseca e em associação a outras áreas de conhecimento mostrou-se ser uma linha de estudo relevante para a actuação artística do intérprete.

Por fim, ressalto ainda a importância de perceber que muitos procedimentos existentes na contemporaneidade artística buscam referências em culturas extra ocidentais e manifestações populares, explorando elementos musicais diversos. A partir daí sistematizou-se a proposta do presente estudo, dedicado a analisar a obra *Tetragrammaton IV*, que é pelo compositor definida como Música Ritual. A obra foi correlacionada a conceitos ritualísticos musicais, possibilitando uma leitura diferenciada e particular de seu sentido – um novo olhar.

## Referências Bibliográficas

### Livros

AMORC, 2001. *Jacob Boehme, O Príncipe dos Filósofos*. Curitiba: Editora AMORC.

BECK, Guy L. (ed), 2006. "Introduction" in *Sacred Sound: experiencing music in world religions*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.

BOEHME, Jacob, 2006. *Os Três Princípios da Essência Divina*; tradução, apresentação e notas de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial.

BOEHME, Jacob, 2005. *A Aurora Nascente*; trad. Américo Sommerman. São Paulo: Paulus.

BOEHME, Jacob, 1994. *A Sabedoria Divina*; trad. Américo Sommerman. São Paulo: Attar.

CAGE, John, 2007. *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.

DORFLES, Gillo, 1992. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes.

ECO, Umberto, 2005. *Como Se Faz Uma Tese*. São Paulo: Perspectiva.

ECO, Umberto, 1989. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

HENRIQUE, Luís L., 2008. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

HENRIQUE, Luís L., 2007. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

HERVÉ, Jean-Luc, 2005. "Pourquoi écrire la musique aujourd'hui?" in *La création après la musique contemporaine*, coll. "Les dialogues", dirigida por Danielle-Cohen Levinas. Paris: l'Harmattan.

MAALOUF, Amin, 2009. *As Identidades Assassinas*. Lisboa: Difel.

MELO, Guilherme de, 1947. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2ªed, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

NEGREIROS, Vasco, 2001. *Introdução às Figuras da Poética Retórico-Musical*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

NICOLESCU, Bassarab, 1995. *Ciência, Sentido & Evolução: a cosmologia de Jacob Boehme*; trad. Américo Sommerman. São Paulo: Attar.

SANTANA, Helena, 2005. *(In)Existências do Som*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

SANTANA, Helena, 2004. *(semi)-BREVES, Notas Sobre a Música do Século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

SEHR, SERVIER, J., 1964. *L'homme et l'invisible*, Paris.

SOMMERMAN, Américo, 2008. *Inter ou Transdisciplinaridade?: da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: Paulus

SOUSA, Ernesto de, (org. de Isabel Alves e José Miranda Justo). *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

VINAY, Gianfranco, 1977. *Historia de la Música, 11. El Siglo XX*, Segunda Parte. Madrid: Ediciones Turner.

### **Dicionários:**

ABBAGNANO, Nicola, 2007. *Dicionário de Filosofia*. Revisão e tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ªed, São Paulo: Martins Fontes.

ARAÚJO, Luís Manuel de, 2001. *Dicionário do Antigo Egipto*. Lisboa: Caminho Editorial.

BLOTTIÈRE, Alain, 2003. *Dicionário dos Deuses Egípcios*; trad. Diana Dionísio. Lisboa: Editora Temas e Debates.

CHEVAILER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 1982. *Dicionário dos Símbolos – Mitos. Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa: Editora Teorema.

COOPER, J.C., 2008. *An Illustrated Encyclopaedia Of Traditional Symbols*. London: Thames & Hudson.

FRUNGILLO, Mário D., 2003. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp.

HOUAISS, 2007. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva.

HUISMAN, Denis, 2004. *Dicionário dos Filósofos*. São Paulo: Martins Fontes.

LURKER, Manfred, 2003. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes.

SKEATS, Walta W., 2005. *An Etymological Dictionary of the English Language*. New York: Dover Publications.

SADIE, Stanley (ed), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited

## Artigos

FRANCISCO, Manoel, SILVA, Manoela Aleixo Zaninetti, 2007/2008. “Cultura e Mito: Índios Bororos (Boe)” *Ibérica – revista interdisciplinar de estudos ibéricos e ibero-americanos*, Ano I, nº6, Juiz de Fora, Dez./2007-Fev./2008. Disponível em <http://www.estudosibericos.com/arquivos/iberica6/silva.pdf>, acesso no dia 16 de outubro de 2009, às 13h.

PERONDI, Frei Ildo, s/d “O Nome de Deus”. Disponível em: <http://www.ofmcapuchinhos.org.br/default.asp?pg=biblia>, acesso dia 22 de Abril de 2009, às 15h.

SHIVA, Vandana, 1997. “Fazendo as pazes com a diversidade” *Biopiracy: the plunder of nature and Knowledge*. Disponível em: [http://www.mettaolhar.com.br/bra/manifesto/FAZENDO%20AS%20PAZES%20COM%20A%20DIVERSIDADE\\_shiva2.pdf](http://www.mettaolhar.com.br/bra/manifesto/FAZENDO%20AS%20PAZES%20COM%20A%20DIVERSIDADE_shiva2.pdf), acesso no dia 22 de Outubro de 2009, às 21h.

VICTORIO, Roberto, 2002. “Kare Paru: Análise musical/ritual/comparativa do canto de pesca Bororo na aldeia Córrego Grande – MTI”. *Revista Opus/Anppom*, nº 8. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus8/victmain.htm>, acesso no dia 28 de Outubro de 2009, às 20h.

VICTORIO, Roberto, s/d. “Codex Troano: a interpolação conceitual” Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos.htm>, acesso no dia 05 de Fevereiro de 2009, às 16h.

VICTORIO, Roberto, s/d. “Timbre e Espaço – Tempo Musical”. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos.htm>, acesso no dia 05 de Fevereiro de 2009, às 16h.

## Entrevistas

FELMAN, Morton, 1983. Por Jan Williams. Disponível em: <http://www.cnvill.net/mfjw1.htm>, acesso no dia 11 de Junho de 2009, às 20h.

## Teses

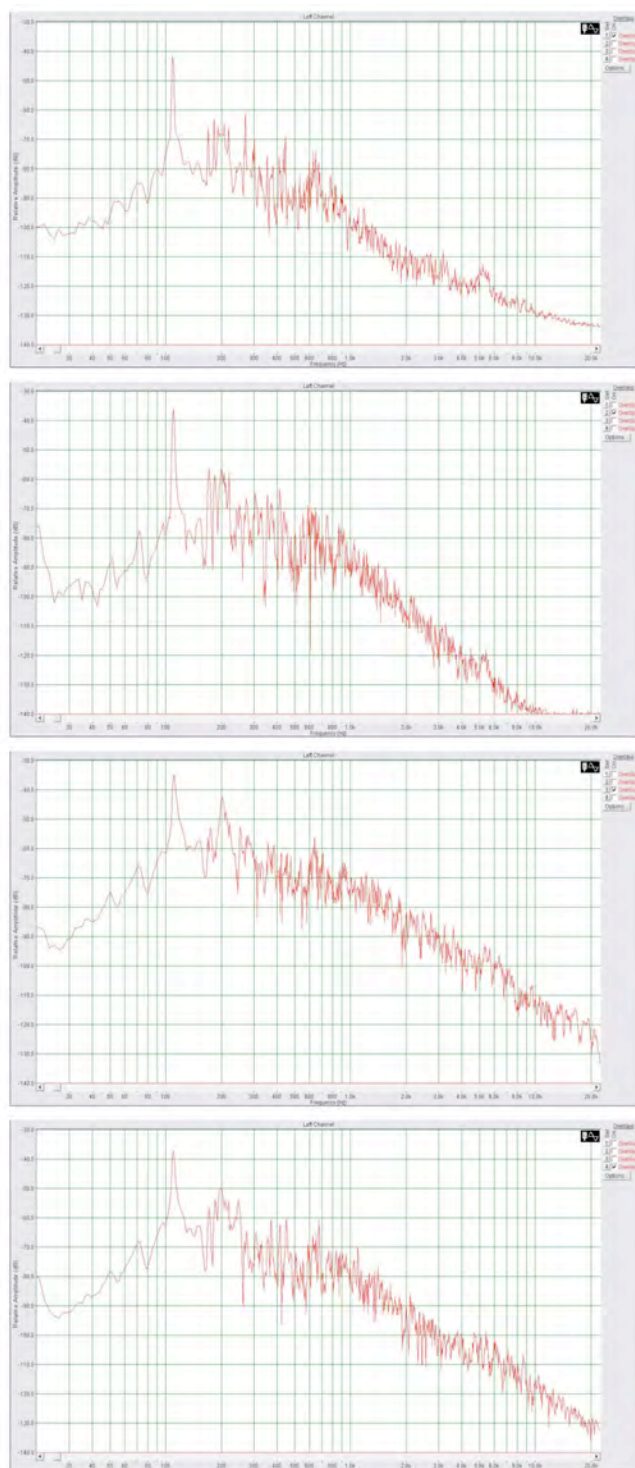
ALMEIDA, Jorge Luís Sacramento de, 2009. *Ensino/Aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Tese de Doutorado em Música (Educação Musical). Salvador: Universidade Federal da Bahia

## **Anexos**

## **Anexo 1**

## Testes acústicos da baqueta *Ritual Clava*

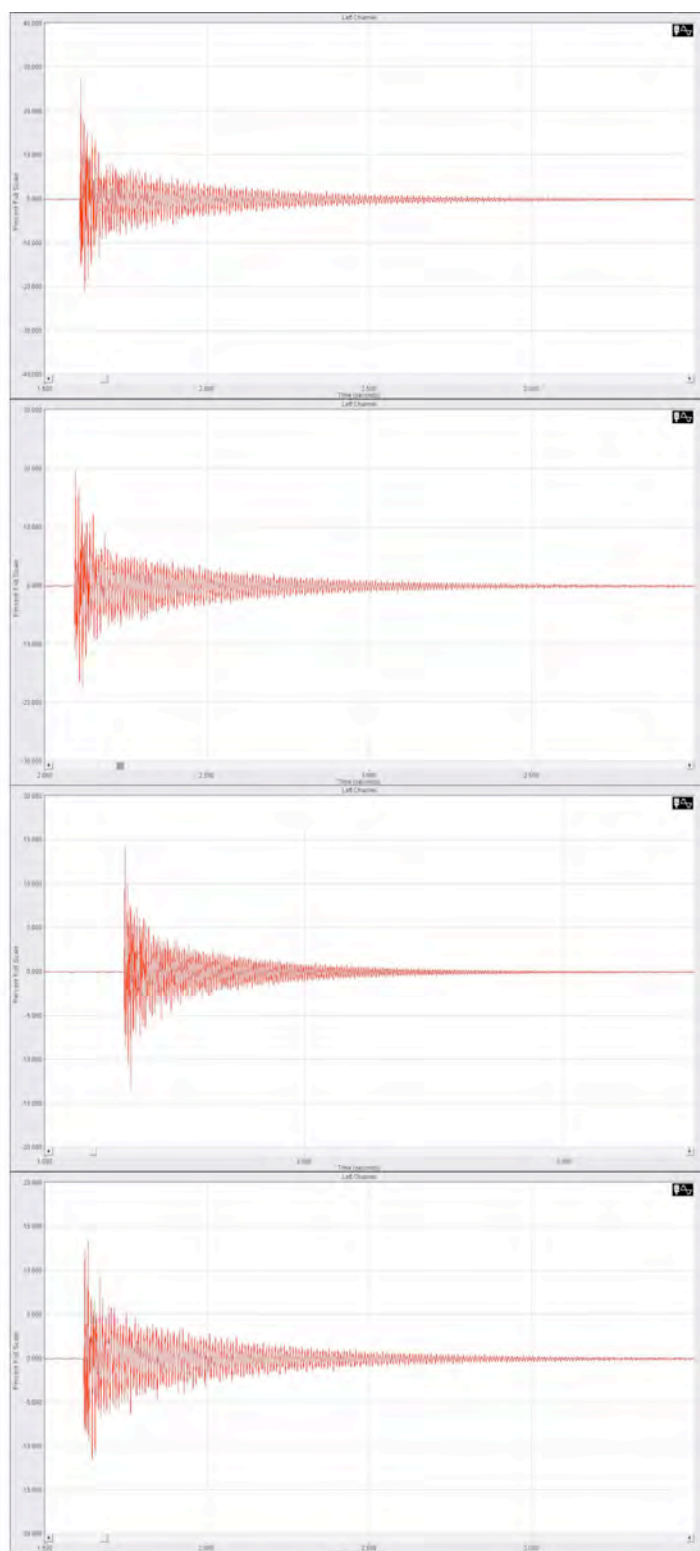
Gráfico 1 – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* no tom-tom – espectro:



Representações espectrais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta e sobreposição dos quatro traçados (de cima para baixo: zona 1, 2, 3 e 4). Execução em tom-tom de marca *Sonor*, modelo *Force 3000*, com 14" de diâmetro e 12" de profundidade, equipado com duas membranas, apresentando as seguintes especificações: membrana porosa (ou areada, tipo “*ambassador*”) de mono-filme para superfície de articulação; membrana lisa e transparente (tipo “*clear*”) de mono-filme para a superfície de resposta das vibrações.

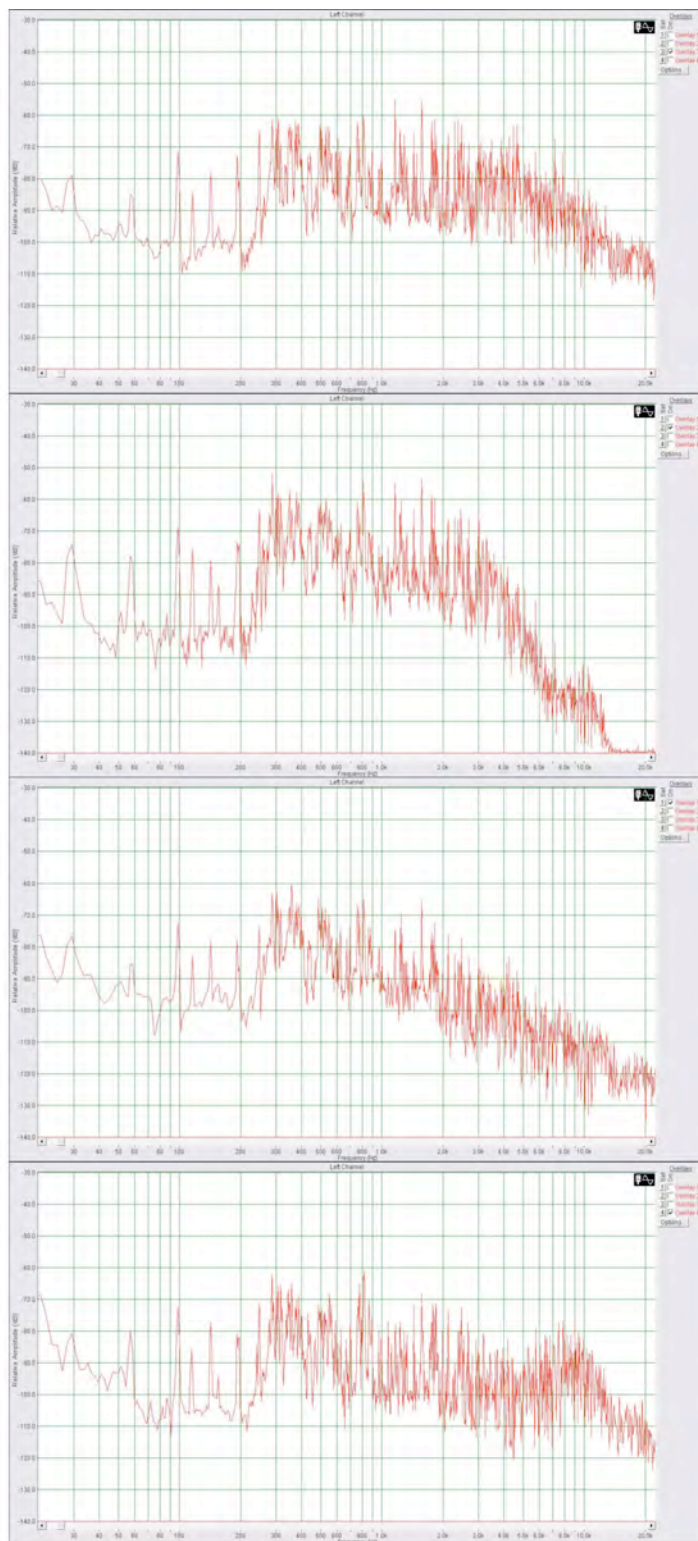


**Gráfico 2** – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* no tom-tom, representação temporal:



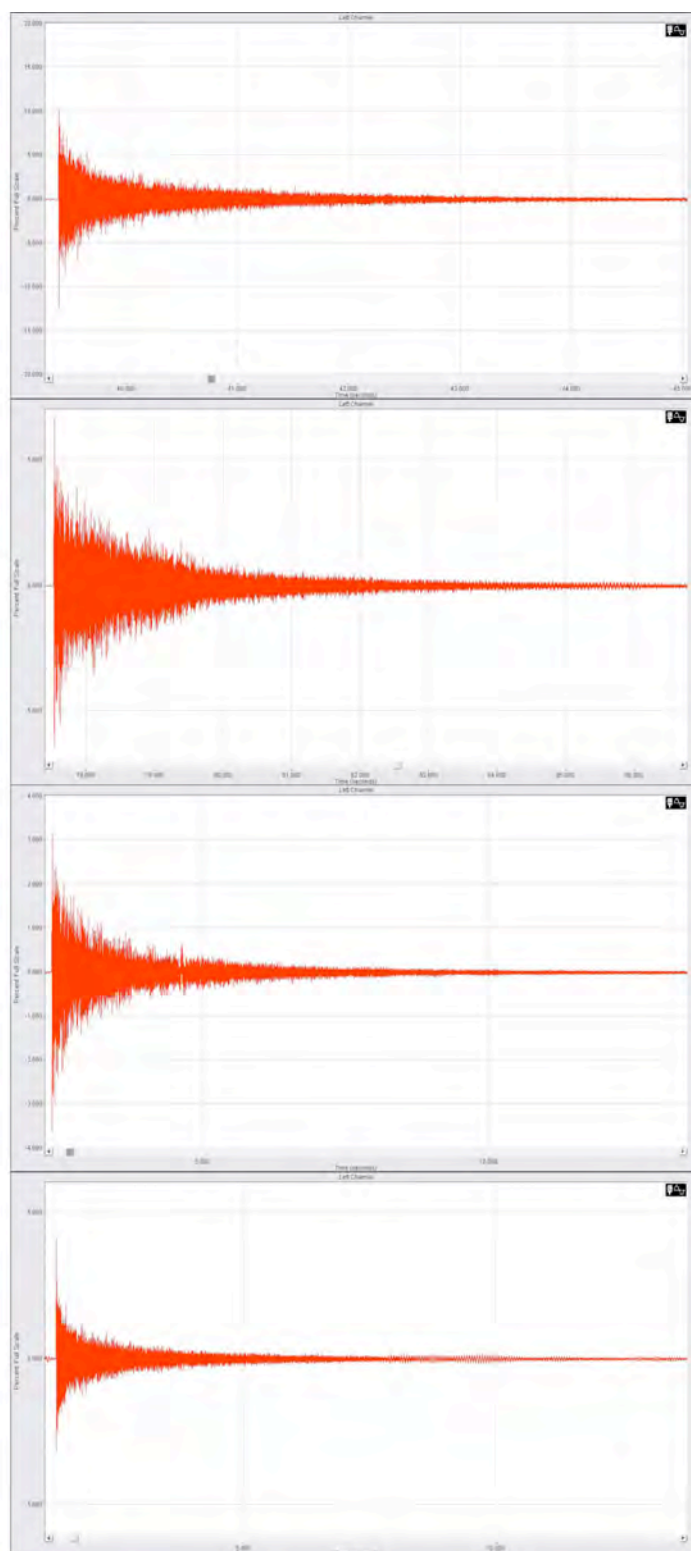
Representações temporais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta (de cima para baixo: zona 1, 2, 3, 4). Execução em tom-tom de mesmas características já descritas.

**Gráfico 3** – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* no prato “ride” – espectro:



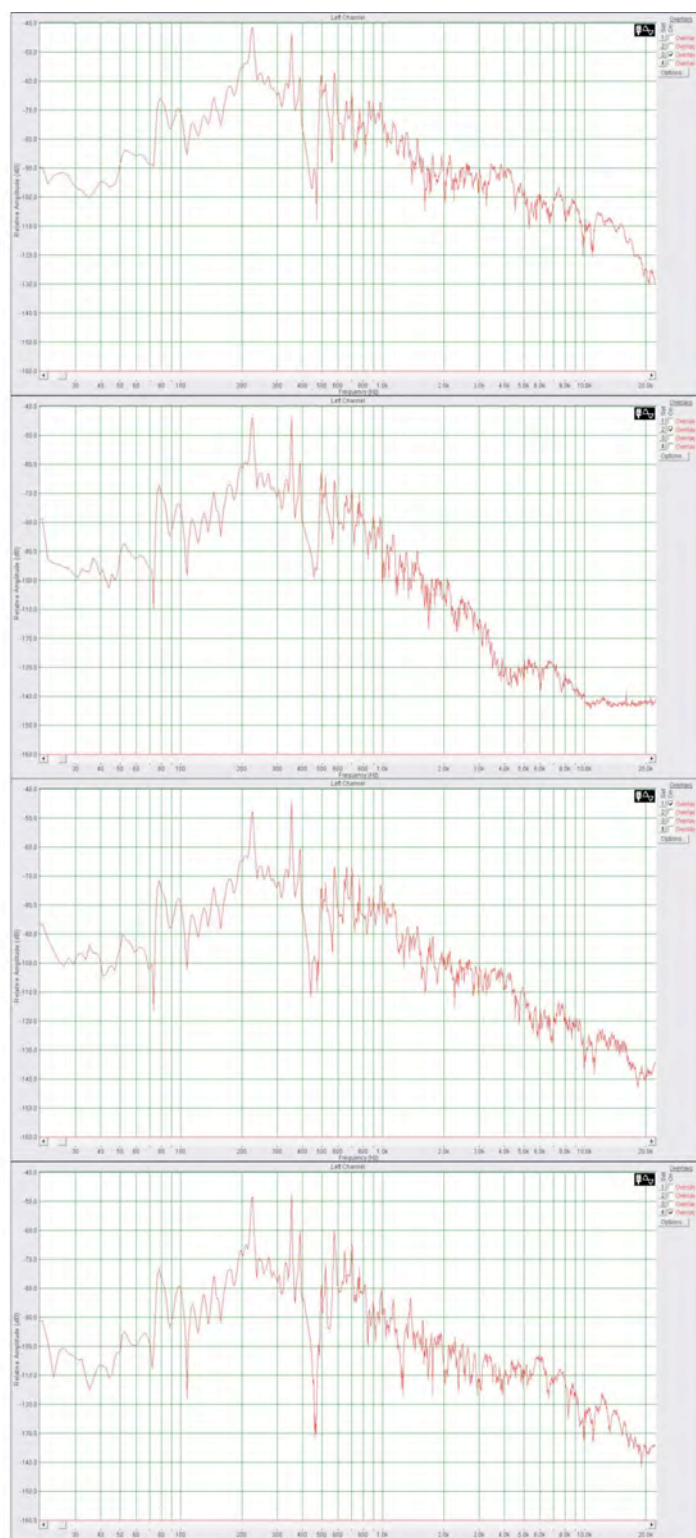
Representações espectrais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta e sobreposição dos quatro traçados (de cima para baixo: zona 1, 2, 3, 4). Execução em prato de condução (“ride”) de 20”, de marca *Zildjian*, modelo *K*.

**Gráfico 4** – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* no prato “ride”, representação temporal:



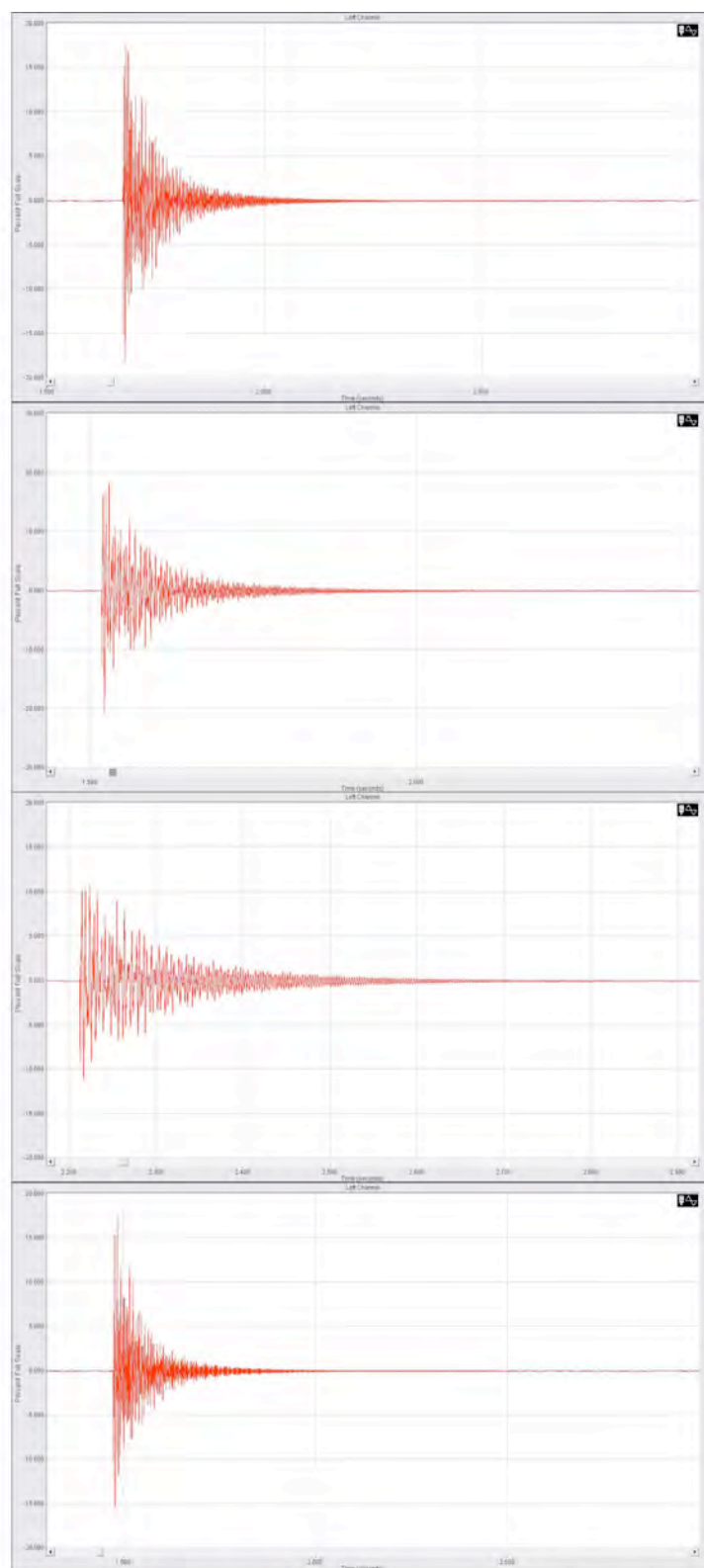
Representações temporais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta (de cima para baixo: zona 1, 2, 3, 4). Execução em prato de condução (“ride”) de mesmas características já descritas.

**Gráfico 5** – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* na conga – espectro:



Representações espectrais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta e sobreposição dos quatro traçados (de cima para baixo: zona 1, 2, 3, 4). Execução em conga de 11" x ¾, de marca *Meinl*, modelo *Marathon Classic*.

**Gráfico 6** – as quatro zonas da baqueta *Ritual Clava* na conga, representação temporal:



Representações temporais dos sons obtidos pelas quatro zonas da baqueta (de cima para baixo: zona 1, 2, 3, 4. Execução em conga de mesmas características já descritas.

### **- Espectros**

As zonas 3 e 4, por serem mais rígidas, do mesmo material, mas de massa bem diferente, originam um som mais brilhante como se pode ver nos espectros – mais energia nas frequências agudas.

### **- Representações temporais**

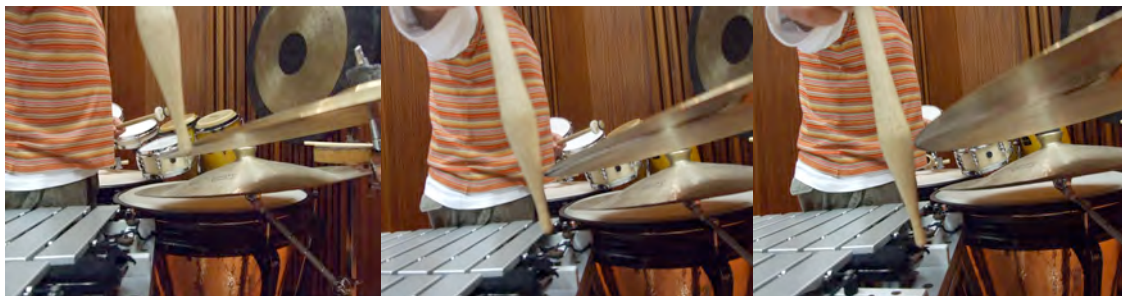
As diferentes zonas da baqueta originam sons de diferentes tempos de decaimento, os quais resultam de diferentes amortecimentos das zonas. Ambas as diferenças, em timbre e duração, podem ser eficazmente exploradas em contextos musicais.

## **Anexo 2**



## Possibilidades de explorações tímbricas das baquetas *Ritual*

Aplic. entre as zonas 3 e 4 no prato suspenso (*Ritual Clava*) – Fig.60, Fig.61 e Fig.62, respectivamente:



Aplic. entre as zonas 3 e 4 no tam-tam (*Ritual Clava*) – Fig.63, Fig.64 e Fig.65, respectivamente:



Aplic. das zonas 1 e 2 em simultâneo nos tímpanos, buscando a combinação tímbrica entre as duas zonas (*Ritual Clava*) – Fig.66 e Fig.67, respectivamente:





Aplic. entre as zonas 4 e 3, no aro da caixa, buscando um efeito análogo ao *glissando* (*Ritual Clava*) – Fig.68, Fig.69 e Fig.70, respectivamente:



Aplic. da zona 4 na caixa seguida da aplicação da zona 3 na conga (*Ritual Clava*) – Fig.71 e Fig.72, respectivamente:



Aplic. da zona 1 (*Ritual Clava*) no tímpano – Fig.73:



Aplic. das zonas 1 (*Ritual Mallet*) simultaneamente no tam-tam, em distintas regiões do mesmo – Fig.74:



### **Anexo 3**

## Diferentes ângulos das baquetas *Ritual*

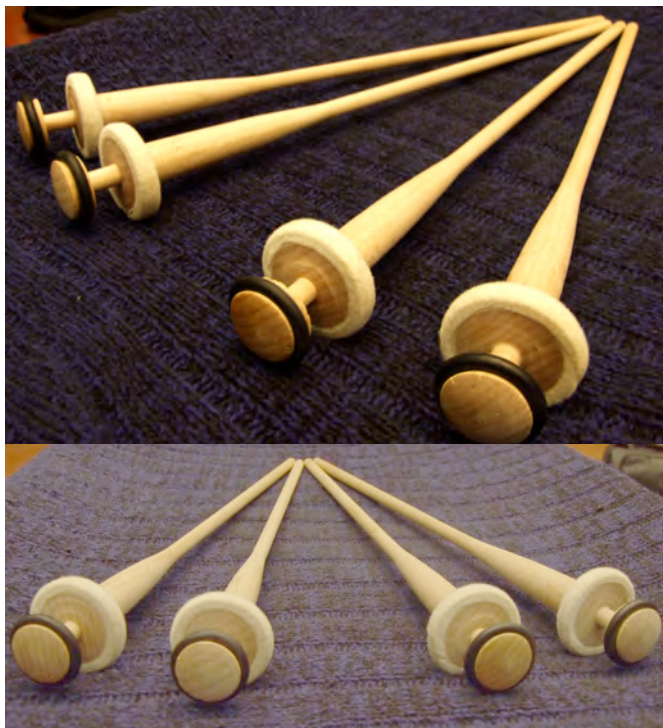
**Fig.75: *Ritual Clava***



**Fig.76: *Ritual Clava***



**Fig.77: *Ritual Mallet***



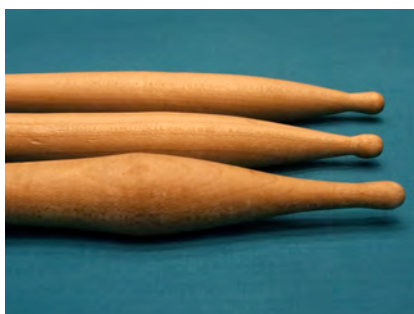
**Fig.78:** Da esquerda para direita, respectivamente, primeiro, segundo e terceiro protótipos das *Ritual Clava*.



**Fig.79:** Primeiro, segundo e terceiro protótipos das *Ritual Clava*, de baixo para cima, respectivamente.



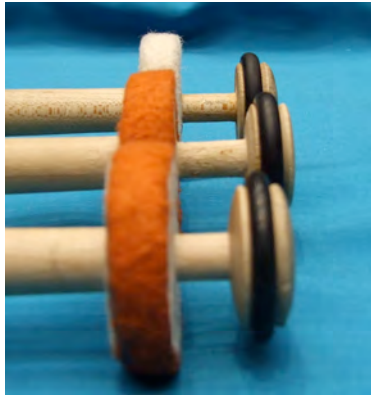
**Fig.80:** Zonas 3 e 4 da *Ritual Clava*. Primeiro, segundo e terceiro protótipos, de cima para baixo, respectivamente



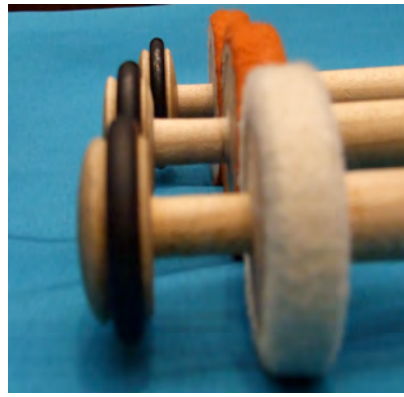
**Fig.81:** outro ângulo das zonas 3 e 4 dos protótipos da *Ritual Clava*



**Fig.82: Zonas 1 e 2 das *Ritual Clava*. Da frente para o fundo, respectivamente, primeiro, segundo e terceiro protótipos**



**Fig.83: outro ângulo das zonas 1 e 2 das *Ritual Clava***



## **Anexo 4**

## — TETRAGRAMMATON IV —

(P/ PERCUSSÃO MÚLTIPLA)

PALAVRA DE ORIGEM GREGA QUE REPRESENTA O MISTERIOSO

NOME DE DEUS. JACOB BOHME, IMPORTANTE FILÓSOFO

E ALQUIMISTA ALEMÃO DO SÉCULO XVII. REFERIA-SE AO

"TETRAGRAMMATON" COMO UM "TETRAGRAMA"

DIVIDIDO EM TRÊS TÁBUAS (OU ESTÁGIOS) QUE DEFINEM

A GÊNESE DO UNIVERSO, OU TRÊS PATAMARES DA

REVELAÇÃO DIVINA QUE SE MATERIALIZAM PARA O HOMEM.

**I** - CÂNTICO DE MAAT

**II** - LIMBUS SPECTRALIS

**III** - VITRIOL

## — PERCUSSÃO —

TTOMS      TUMBADORAS      CAIXA      PRATOS      TTAM



MARACAS      VIBRF.      TIMP. I      TIMP. II      WBLOCKS





## TETRAGRAMMATON IV

Palavra de origem grega que representa o misterioso nome de Deus. Jacob Boheme, importante filósofo e alquimista do século XVII, referia-se ao “Tetragrammaton” como um “tetragrama” dividido em três tábuas (ou estágios) que definem a gênese do universo, ou três patamares da revelação divina que se materializam para o homem. O três e o quatro simbiotizados numa força setenária que regula as ações entre os mundos.

I – CÂNTICO DE MAAT ( cântico da verdade suprema)

II – LIMBUS SPECTRALIS (fronteira interdimensional)

III – VITRIOL (visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem)

### PERCUSSÃO

— PERCUSSÃO —

TTOMS TUMBADORAS CAIXA PRATOS TTAM

MARACAS VIBRF. TIMP. I TIMP. II W/DRUMS



"P/ALEX SOUSA"

1

# TETRAGRAMMATON IV

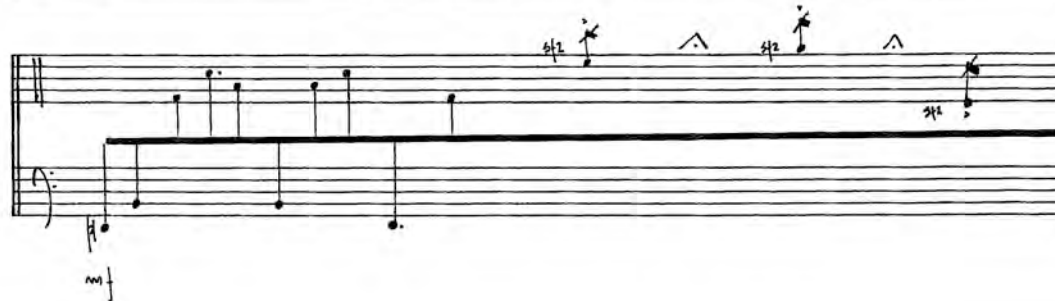
## I - CANTICO DE MAAT

ROBERTO VICTORIO

COM VÍGOR



(5 134)



2



3

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of notes with slurs and dynamic markings. A 'gliss rápido' (rapid glissando) is indicated with a dashed line. A 'gliss' (glissando) is marked with a solid line. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic is present. A 'l.v.' (left hand) marking is also visible. The notation ends with a 'mf (borda)' (mezzo-forte, edge) marking and a series of notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of notes with slurs and dynamic markings. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic is present. A 'l.v.' (left hand) marking is also visible. The notation ends with a 'mf (borda)' (mezzo-forte, edge) marking and a series of notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of notes with slurs and dynamic markings. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic is present. A 'l.v.' (left hand) marking is also visible. The notation ends with a 'mf (borda)' (mezzo-forte, edge) marking and a series of notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of notes with slurs and dynamic markings. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic is present. A 'l.v.' (left hand) marking is also visible. The notation ends with a 'mf (borda)' (mezzo-forte, edge) marking and a series of notes.

4

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into four systems of staves. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. The bass staff has a half note followed by a series of eighth notes. Dynamics include *mf* and *mf*. A bracketed measure is marked with a *mf* dynamic.
- System 2:** Labeled "(Borda)" above the treble staff. It includes a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. A measure is marked with "29" and "32". The treble staff has a series of eighth notes with slurs and accents. The bass staff has a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *p*.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes with slurs and accents. The bass staff has a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *p*. A measure is marked with "2" and "4". A measure is marked with "11" and "32". A measure is marked with "4" and "16". A measure is marked with "gliss.".
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes with slurs and accents. The bass staff has a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *p*. A measure is marked with "4". A measure is marked with "gliss.".

Handwritten musical score for a piece, featuring four systems of staves. The notation includes various musical symbols, accidentals, and dynamic markings.

**System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes. A bracket above the staff indicates a measure of 9. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. A bracket below the staff indicates a measure of 4. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 7/16 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 9. The system ends with a double bar line.

**System 2:** The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 5. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 5. The system ends with a double bar line.

**System 3:** The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The system ends with a double bar line.

**System 4:** The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The system ends with a double bar line.

**System 5:** The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a 4/4 time signature. A bracket above the staff indicates a measure of 4. The system ends with a double bar line.

## II - LIMBUS SPECTRALIS

[illegible]

The musical score is written for guitar and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.
- System 2:** Continues the rhythmic pattern. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.
- System 3:** Continues the rhythmic pattern. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.
- System 4:** Includes the instruction *(TRAM)* and *(c/cabo, borda)*. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.
- System 5:** Includes the instruction *(c/cabo, centro)* and *(cabo, centro)*. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.
- System 6:** Includes the instruction *(golpes libres, seccionados)*. Dynamics include *pp* and *mf*. A large bracket spans the first two staves.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a series of eighth notes, mostly beamed together. The bass clef staff contains a few notes, including a half note and a whole note. There are dynamic markings like 'p' and 'pp' and a 'r.v.' (ritardando) marking.

(Tran)

(Tran)

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a few notes, and the bass clef staff has a series of notes with some beaming. There are dynamic markings like 'p', 'mf', and 'r.v.'.

(c/mão)

(c/mão)

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a few notes, and the bass clef staff has a series of notes with some beaming. There are dynamic markings like 'p', 'mf', and 'r.v.'.

(c/cabo)

(normal)

(c/cabo)

(normal)

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a series of notes with some beaming. The bass clef staff has a few notes. There are dynamic markings like 'p', 'mf', and 'r.v.'.

4"

4"

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a series of notes with some beaming. The bass clef staff has a few notes. There are dynamic markings like 'p', 'mf', and 'r.v.'.



9

The musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes the following elements:

- First System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Features a series of chords and a melodic line. A box highlights a specific chord.
- Second System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Includes a box highlighting a specific chord. Below the staff, the instruction "AOIRES DU PLOIS (Cada intencio do instr.)" is written.
- Third System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Includes a box highlighting a specific chord. Below the staff, the instruction "rall" is written.
- Fourth System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Includes a box highlighting a specific chord. Below the staff, the instruction "mf (com motor)" is written.
- Fifth System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Includes a box highlighting a specific chord. Below the staff, the instruction "(TRAN)" is written.
- Sixth System:** Treble clef. Starts with a *mf* dynamic. Includes a box highlighting a specific chord. Below the staff, the instruction "(sem motor)" is written.

## III - VITRIOL

Movido

Handwritten musical score for "III - VITRIOL". The score is written on four systems of staves, each consisting of a treble and a bass staff. The tempo is marked "Movido". The first system shows a treble staff with a 32-measure rest and a bass staff with a 32-measure rest. The second system shows a treble staff with a 32-measure rest and a bass staff with a 32-measure rest. The third system shows a treble staff with a 32-measure rest and a bass staff with a 32-measure rest. The fourth system shows a treble staff with a 32-measure rest and a bass staff with a 32-measure rest. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like "p" and "mf".

Handwritten musical score for a piece, page 11. The score consists of four systems of staves. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a 4-measure rest in the bass. The second system continues the melody and bass line, with a 12-measure rest in the bass. The third system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a 16-measure rest in the bass. The fourth system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a 16-measure rest in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff begins with a treble clef and contains a series of notes, some marked with accents (^) and slurs. The lower staff begins with a bass clef and contains notes, some marked with slurs and dynamic markings like *mf*. There are handwritten annotations: "(viola)" in the upper staff and "(s/motor)" in the lower staff. A measure number "512" is written below the lower staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff begins with a treble clef and contains a series of notes, some marked with slurs. The lower staff begins with a bass clef and contains notes, some marked with slurs. There are handwritten annotations: "(c/movacao)" in the upper staff and "2. (c/mão) L.v." in the lower staff. Measure numbers "15" and "16" are written above the lower staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff begins with a treble clef and contains a series of notes, some marked with slurs. The lower staff begins with a bass clef and contains notes, some marked with slurs. There is a handwritten annotation: "(viola)" in the upper staff. Measure numbers "512" and "513" are written below the lower staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff begins with a treble clef and contains a series of notes, some marked with slurs. The lower staff begins with a bass clef and contains notes, some marked with slurs. There are handwritten annotations: "mf" and "r.v." in the upper staff. Measure numbers "512" and "513" are written below the lower staff.

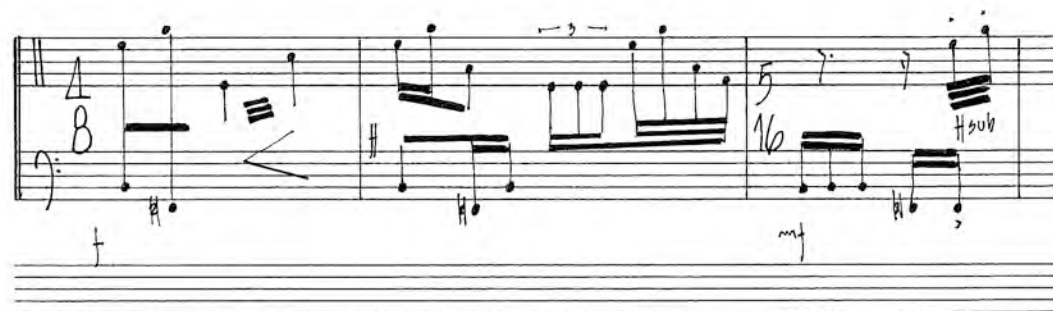
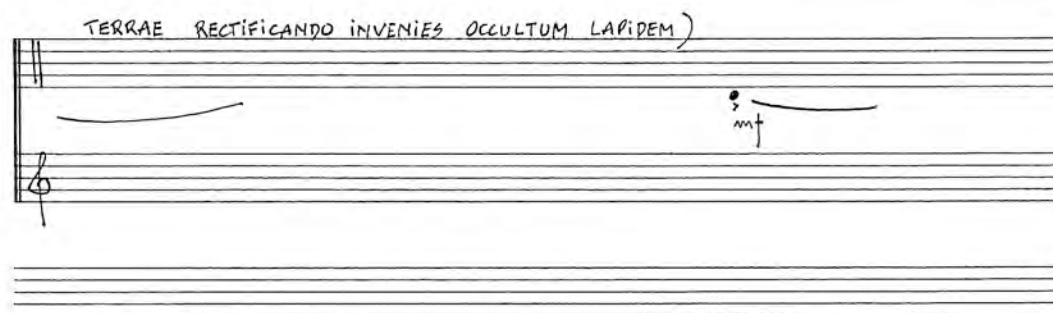
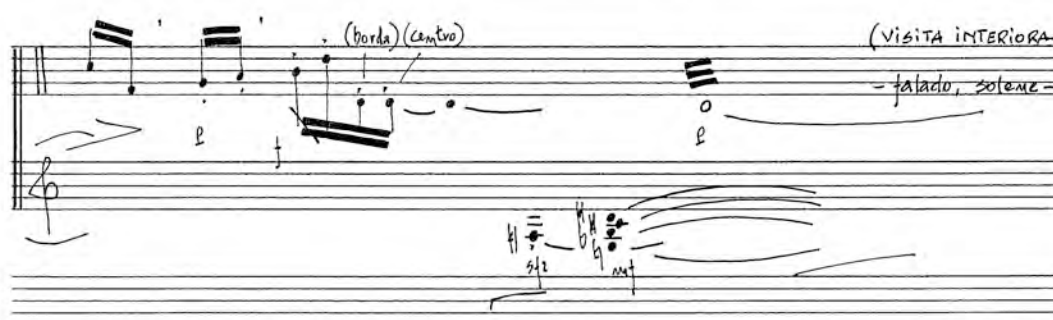
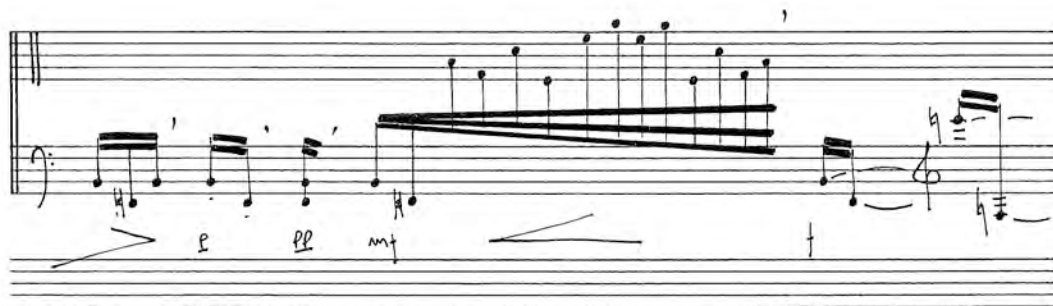
Handwritten musical score for a piece, likely for guitar, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

**System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a slur and a bracket labeled "5". Below the staff, there is a handwritten instruction "(c/cabo)" and a dynamic marking "mf". A large arrow points to the right, labeled "mf rall". The second staff continues the melody, with a dynamic marking "mf" and a bracket labeled "16". The system concludes with a boxed number "13".

**System 2:** The first staff of this system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes a slur and a bracket labeled "5". Below the staff, there is a handwritten instruction "(vibref.)" and a dynamic marking "mf". The second staff continues the melody, with a dynamic marking "mf" and a bracket labeled "5".

**System 3:** The first staff of this system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes a slur and a bracket labeled "5". Below the staff, there is a handwritten instruction "(c/motor)" and a dynamic marking "mf". The second staff continues the melody, with a dynamic marking "mf" and a bracket labeled "5".

**System 4:** The first staff of this system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes a slur and a bracket labeled "5". Below the staff, there is a handwritten instruction "(borda) (centro)" and a dynamic marking "mf". The second staff continues the melody, with a dynamic marking "mf" and a bracket labeled "5".



The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below it. The notation is handwritten and includes various musical symbols and markings.

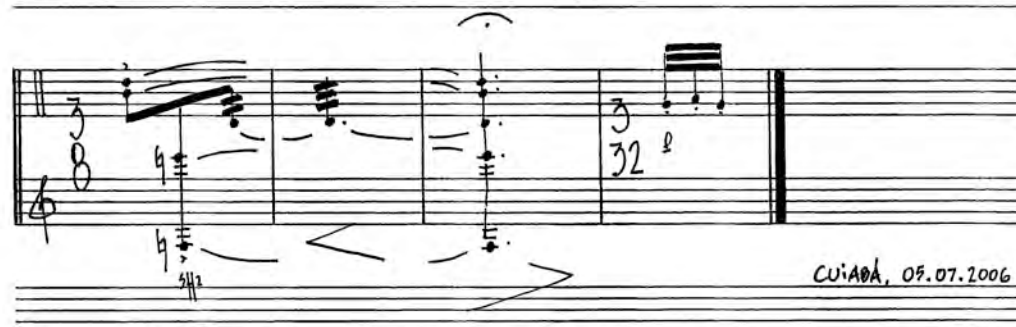
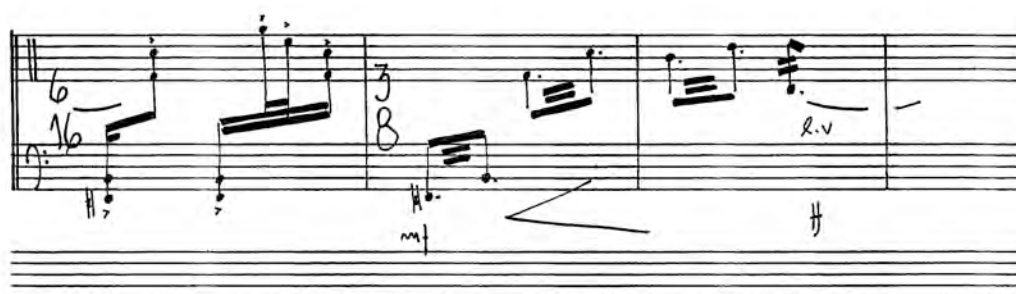
**System 1:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/16 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the piece, featuring a 3/8 time signature and a dynamic marking of *mf*. The third staff includes a dynamic marking of *gliss.* and a *l.v.* (left hand) marking. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

**System 2:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the piece, featuring a 3/2 time signature and a dynamic marking of *mf*. The third staff includes a dynamic marking of *gliss.* and a *l.v.* (left hand) marking. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

**System 3:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the piece, featuring a 3/2 time signature and a dynamic marking of *mf*. The third staff includes a dynamic marking of *gliss.* and a *l.v.* (left hand) marking. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

**System 4:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/16 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the piece, featuring a 3/8 time signature and a dynamic marking of *mf*. The third staff includes a dynamic marking of *gliss.* and a *l.v.* (left hand) marking. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

16



CUADA, 05.07.2006



## **Anexo 5**

## **Entrevista nº 1 ao Prof. Roberto Victorio referente à peça *Tetragrammaton IV*, à música ritual e à filosofia de J. Boehme**

Realizada no dia 08 de Abril de 2008 por Humberto Monteiro, via correio electrónico.

Aveiro, Portugal – Mato Grosso, Brasil.

### **1) Qual o conceito ou definição da Música Ritual?**

É um termo da etnomusicologia que eu utilizo para definir uma vertente da música contemporânea de concerto. Na verdade um afluente pouquíssimo explorado que alicerça as resultantes sonoras a processos arcanos na feitura da obra musical, tais como: numerologia, tradição cabalística hebraica, terminologias e intenções veladas alquímicas e o estudo das músicas rituais de etnias não ocidentais e o estabelecimento de conexões não-visíveis na construção do arcabouço sonoro de minhas obras.

### **2) Percebe-se no primeiro movimento um carácter estático nos tímpanos, gravitando entre as notas FÁ# e SI. Busca-se, com este recurso, a criação de um ambiente sereno, contemplativo, solene, meditativo para retratar a questão ritualística como o “cântico da verdade suprema” (*Cânticos de Maat*) sugerido no título deste movimento?**

Não diria “um carácter estático” e sim uma “ambiência volátil” sobre o FÁ# - SI (quase sempre tensa) que se ritualiza pelos constantes retornos às alturas estabelecidas e pelas repetições e sutis nuances de tempos: cronométricos (quando em notação proporcional) e instáveis (quando em notação relativa). Ou seja, leituras e releituras de possibilidades de *Maat* que se instabilizam pela notação e conseqüentemente pela materialização em sonoridades.

**3) Será possível explicar ou, ao menos, ponderar sobre a escolha destas notas e sua relação intervalar nos tímpanos?**

A relação notal está intimamente atada à palavra egípcia *Maat*. Sendo assim, as quatro letras (indivisíveis em egípcio, como sendo um único som) projetam-se, ou são projetadas na relação quartal (justa) que se desdobra *ad infinitum*, e não seccionada (tritonada) que a traria logo ao retorno e metafisicamente seccionando a divindade, ou o som primordial.

**4) Para o senhor, quais as principais referências ou influências de compositores brasileiros ou estrangeiros, estéticas e técnicas de escrita?**

Três compositores foram realmente marcantes e fundamentais na minha formação: Bela Bartok, pela inteligente utilização dos referenciais de suas pesquisas etnomusicológicas; Leo Brouwer, pela riqueza rítmica absorvida de modo singular das músicas de origem negra; e George Crumb, pelo percurso ritual em suas obras e o percurso tímbrico peculiaríssimo.

**5) Encontra-se uma certa simetria no segundo movimento, inclusive no tratamento dado aos acordes. Pode-se estabelecer esta relação simétrica com a escola espectral de composição? Inclusive, observa-se a utilização do termo “*spectralis*” no título “*Limbus Spectralis*”.**

Na verdade, há um *ostinato* quaternário que conduz todo este segundo movimento e que é seccionado por vezes, como intervenções, por referenciais ternários que conectam-se com a intenção do termo “*limbus spectralis*”, como região de fronteira. Logo, o título está atado a intenção de transição como referencial alquímico e não ao espectralismo francês.

**6) Qual o critério utilizado para a escolha destes acordes e se a relação entre estas notas explica-se através de cálculos da numerologia ou de outra área de conhecimento.**

Como dito anteriormente, o arcabouço sonoro desta parte central foi construído a partir do eixo quaternário mater – que se desdobra em referenciais notais, acordais, temporais (em termos de expansão/contração e não proporção) e tímbricos – onde o quatro permeia todo o tecido da obra e é pontuado pela “intenção de limbus” (ternária) que recorta o eixo quaternário, como intervenções. Esses desdobramentos constroem outros referenciais numerológicos sobre o duplo 3, duplo 4, e o setenário, que são reflexos ou projeções numerológicas do eixo principal. Outra característica, ou dado conceitual deste movimento, é a utilização apenas da escrita relativa em todo o percurso, conseguindo não só distintas resultantes temporais, mas definindo o caráter de transição do termo e conseqüentemente da obra.

**7) De que forma a configuração dos instrumentos utilizados na peça potencializa o conceito da música ritual e do *Tetragrammaton*. Deseja-se, com esta pergunta, investigar a busca pela associação das linguagens dos instrumentos “tradicionais” de orquestra aos outros mais inusitados. Pode caracterizar uma “eruditização” dos instrumentos não tão comuns ao contexto sinfônico e também um emprego mais diversificado dos instrumentos orquestrais?**

Neste caso a potencialização do conceito restringe-se somente à utilização velada dos referenciais da obra com o viés “*tetragrammaton*”. Todo o instrumental utilizado é tradicional e a intenção é fazer “soar ritual” (invisivelmente) e não “parecer ritual” pela utilização de instrumentos não convencionais, ou étnicos, exóticos, etc.

**8) Os primeiro e segundo movimentos são explicitamente contrastantes e nota-se, no terceiro movimento, uma recapitulação do primeiro. Quais são os elementos do segundo movimento presentes no terceiro, se por acaso existem?**

Podemos pensar na obra, e devemos, como uma única obra em um movimento. Como um único arco quaternário que se desdobra, volatiliza e transmuta durante todo o tempo. É claro que foram utilizados motes guia nas três partes que se simbiotizam, como: células notais quaternárias em fusa; relações de distensões temporais sobre apojeturas; jogo de notações: proporcional / relativa, que conferem uma ambiência instável e torna-se a marca do interlúdio central (2º movimento); e as relações acordais quartais e quaternárias nos três movimentos. Pode-se montar a obra sem interrupção, como um só movimento, porque a intenção é de um só movimento mesmo!

**9) Em um parágrafo a respeito da peça, o sr. se refere ao *Tetragrammaton* como: “um tetragrama dividido em três estágios que definem a gênese do universo, ou três patamares da relação divina que se materializam para o homem. O número três (dos três estágios) e o número quatro (do tetragrama) simbiotizados geram uma força septenária que regula o equilíbrio das acções entre os mundos.” De que forma esta força septenária ou número sete retrata este equilíbrio das acções entre os mundos?**

Essa força setenária já era anunciada no Livro dos Mortos Egípcio, através do termo: “*Heptaparaparshinokh*” ( o sete que caminha para Deus). Na numerologia, o sete tem o poder de transformar, de transpor estágios, ultrapassar os limites da humanidade. Mesmo no mundo físico pode-se perceber este patamar setenário nas proporções da série harmônica, onde o sétimo estágio estabelece uma realidade sonora que se virtualiza e se comprime cada vez mais, em limites desperceptivos humanos. Enfim, a percepção do poder setenário como poder genético e sua aplicação consciente na formação de uma rede de inteligência é o grande eixo do que chamo de “música ritual”. Ou seja, música e ritual como organismos / veículos de transcendência.

**10) Deseja-se saber também se este equilíbrio se estabelece entre o mundo espiritual e o material ou também entre as sociedades, os planetas e até as galáxias.**

Como dito anteriormente, esse equilíbrio não é ditado pelos homens, e sim percebido (com olhos que vêem o invisível) e agregado ao processo criativo.

**11) O terceiro movimento apresenta o título *VITRIOL*, o qual representa as sete palavras: “*visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*”. Estas são sete as palavras que compreendem o mistério do *VITRIOL*, a Pedra Filosofal. Qual a relação entre estas sete palavras e a força septenária?**

*VITRIOL*, para os alquimistas, não era uma palavra e sim um axioma hermético com um sentido profundo de transcendência. As sete letras (novamente o sete que transforma) que tem o poder de transmutar. Olhar para o interior e descobrir o universo que aparentemente se encontra oculto. Essa realidade setenária, é óbvio, tem uma força que ultrapassa em muito as leituras que foram feitas dela e sua aplicação às realidades do mundo tridimensional foram inúmeras. A pedra filosofal foi apenas uma dessas leituras.

**12) Como nasceu a ideia do *Tetragrammaton IV* e qual é ligação com os *Tetragrammatons* anteriores?**

Assim como grande parte das minhas obras, sempre parto de um eixo, não diretamente musical, para a construção do arcabouço sonoro. Nesse caso específico, o referencial quaternário, e seus desmembramentos, foi a tônica de uma série de doze<sup>53</sup> obras para formações diferentes, mas com uma rede única genética.

---

<sup>53</sup> Posteriormente a esta entrevista, a série passou a ser composta por treze obras. Vide explicação do próprio compositor em entrevista nº 3; An.4, p.194.

**Entrevista nº 2 ao Prof. Roberto Victorio referente à peça  
*Tetragrammaton IV*, à música ritual e à filosofia de J. Boehme**

Realizada no dia 01 de Setembro de 2009 por Humberto Monteiro, via correio electrónico.

Aveiro, Portugal – Mato Grosso, Brasil.

**1) Temos, em *Tetragrammaton IV*, a representação imagética, através da grafia musical, da simbiose entre o número três e o número quatro, originando “uma força septenária que regula a acção entre os mundos”, de acordo o seu breve parágrafo de apresentação das partituras.**

**Existe relação entre esta força septenária com o ciclo septenário vivenciado por qualquer elemento constituinte da natureza de acordo com a cosmologia boehmiana? De que forma se estabelece esta relação?**

Não só com a cosmologia de Boheme, mas como todo e qualquer texto alquímico, contando desde os textos egípcios do Livro dos Mortos onde a presença do setenário é não só marcante, mas fundamental para se entender a gênese do mundo tridimensional, onde o setenário tem o poder, inclusive em uma das leis, de “encaminhar” (visto como conectar) à Deus.

**2) Além da importância que o universo percussivo tem para o seu trabalho, haja visto a rica presença da percussão manifestada em sua carreira de compositor e sua investigação em etnomusicologia com os índios Bororo, qual a razão em se utilizar também a percussão para retratar musicalmente a cosmologia de Jacob Boehme?**

A escolha da percussão, nesse caso, é apenas um dos afluentes no processo conceutivo. Cada uma das obras do ciclo todo (com as treze obras) tem instrumentações bastante distintas e a intenção maior não está centrada na escolha instrumental e sim no viés numerológico que as permeia, seja na cosmologia de Boheme, na gênese egípcia ou no

mundo mítico Bororo. A intenção de transformar esses dados arcanos em resultante sonora (música) é que é o mais importante.

**3) Américo Sommerman observa, em seu livro *Educação e Transdisciplinaridade II*, que muitos dos princípios teogônicos e dos princípios cosmogônicos descritos por Jacob Boehme e Plotino “*encontram análogos muito precisos em todas ou quase todas as outras grandes tradições sapienciais da humanidade, tais como os descritos pela mística judaica, pela mística muçulmana, pela mística hindu, pelas tradições dos índios norte-americanos e brasileiros (especialmente tupis e tupis-guaranis)*”. Podemos estabelecer, em seu trabalho composicional, uma relação entre os princípios filosóficos de Jacob Boehme e as crenças e práticas ritualísticas dos índios Bororos ou com outras religiões? Como estabeleceríamos tal relação?**

É exatamente isso que acabamos de falar anteriormente quando não importa a fonte e sim a resultante quando existe a “intenção” de transformar esses dados imemoriais em música, mas é claro que o *métier* também conta pois não me basta ter apenas vontade de realizar uma obra, é preciso saber que ultrapassar a fronteira do incognoscível requer o convívio com o tempo (terreno).

**4) Na estrutura ternária da cosmologia boehmiana, auto-organizada pelos ciclos septenários, temos a tri-unidade dos universos de Boehme representada nos três andamentos desta peça a serem interpretadas como um único andamento, melhor representando esta tri-unidade e também a Santíssima Trindade Divina.**

**Esta tri-unidade é simbolizada pela utilização de um único interprete para esta obra? Qual o porquê de se utilizar a personagem do percussionista neste contexto?**

Não, o percussionista aí não foi pensado como integrante desta tríade sagrada. A tríade é apenas estabelecida (conceptivamente falando) nas relações internas da obra enquanto andamentos, tempos internos, arcos, ataques, relações acordais, etc... Mas é óbvio que pode



ser lido dessa forma pelo “outro” que vê minha obra e vê (sempre) mais do que o que foi pensado e estabelecido. Essa é grande prova de que ainda não chegamos nem perto de entender essa entidade que chamamos de música.

**5) Poderíamos estabelecer, ainda que simbolicamente, uma relação entre o Primeiro Princípio da Essência Divina – a acerbidade, proposto por Boehme, com a natureza do som percussivo, ou seja, com o impacto, choque, colisão? Qual a importância da percussão para retratar este mundo de trevas e de conflitos?**

Claro que pode! A acerbidade é vista por Boheme não só como um patamar e sim como um portal de acesso a um mundo velado que se descortina através dos degladiamentos. A utilização da percussão, como falei, não é descritiva, as relações estabelecidas são invisíveis. Essas relações de imagens que se pode fazer da música não são necessárias nesse processo.

**6) Através do trabalho analítico e empírico da obra, percebe-se que a parcela capaz de gerar maior pressão sonora e retumbância de *setup* é utilizada para exprimir uma atmosfera sombria, densa e agressiva, presente em quase todo o primeiro andamento. Entretanto, a partir da página três do *Cântico de Maat*, o discurso musical muda radicalmente, com o novo material motivico e com a apresentação da “personagem central” de *Tetragrammaton IV* (a meu ver): o tam-tam, o único instrumento presente em toda a obra. Podemos associar o tam-tam, simbolicamente, à imagem de Deus, inclusive pelo formato circular do tam-tam, ajudando-nos a lembrar da imagem do sol?**

Você pode “ler” dessa forma, pois a análise ritual (pós-informação do autor) permite esses vãos e a graça disso é realmente o enfronhamento dessa forma. Mas, nesse caso, a utilização do tam-tam como vetor na obra se dá não como Deus, mas como reflexo de Deus pela presença ininterrupta, pelos desdobramentos de harmônicos quase infinitos (a cada ataque próprio e a cada sonoridade que surge refletida em seus harmônicos

involuntários). Em *Codex Troano*, a presença do tam-tam tem uma função parecida, só que ligada à “árvore sefirótica cabalística”.

**7) Bassarab Nicolescu nos explica que o ciclo septenário boehmiano manifesta-se em nove estágios, de três em três, inclusive coadunando-se à estrutura ternária primal. Referindo-se ao Primeiro Princípio da Essência Divina, Nicolescu nos afirma o seguinte:**

*As três primeiras qualidades procedem do primeiro princípio. O Deus do primeiro princípio é, para nós, um Deus impenetrável, incognoscível. (...) Assim, a primeira qualidade corresponderá a uma força negativa, de resistência, a um fogo frio, respondendo ao desejo do Deus das trevas de continuar sendo o que é, independentemente de qualquer manifestação. A segunda qualidade corresponderá a uma força positiva, fluida, tendendo à manifestação e, portanto, radicalmente oposta à primeira qualidade; conforme as palavras de Boehme, ela é como um ‘furioso aguilhão’. Por fim, a terceira qualidade aparece como uma força conciliadora, sem a qual nenhuma abertura para a manifestação seria possível. Assim, o Deus do primeiro princípio se engajará numa gigantesca luta consigo mesmo. (1995: 59)*

**Podemos conjugar o conteúdo das primeiras duas páginas do *Cântico de Maat* – retratado pela utilização da característica tímbrica pesada dos instrumentos e pelo discurso intenso – à primeira das sete qualidades, a acerbidade?**

Pode ser, como te falei antes, mas essa não foi a intenção primordial, pois a acerbidade é um portal (na verdade imaterial) que permite o acesso ao mundo da humanidade. Essas leituras que você está fazendo são pertinentes e interessantíssimas, pois comprovam a capacidade sinestésica da música (quando se quer ver o interior de uma obra!), ou seja, a possibilidade de inúmeras e infindáveis leituras de cada olho que vê.

**8) Nicollescu analisa o princípio da descontinuidade na cosmologia de Boehme ao identificar a manifestação do terceiro princípio após a primeira tríade divina, gerando assim o segundo princípio.**

*É precisamente neste ponto, quando a roda da angústia gira loucamente em si mesma num turbilhão caótico e infernal, que um 'princípio de descontinuidade' deve manifestar-se para abrir o caminho do verdadeiro movimento evolutivo. Esse princípio de descontinuidade não é outro que o 'terceiro princípio', que aparece como o 'Fiat' da manifestação, o Verbo criador de Deus. Boehme chama essa descontinuidade de 'relâmpago': 'Sem o relâmpago, todos os sete espíritos seriam um vale tenebroso. (1995: 60)*

**A respeito do *relâmpago*, Boehme sentencia que: “Em cada nova vontade, o relâmpago se manifesta de novo para se produzir uma nova abertura”. Diante destas afirmações, procuramos coadunar que, da mesma forma que o ideal imagético representado pelo *relâmpago* está para a cosmologia boehmiana, o tam-tam está para a simbologia musical nesta obra. Inclusive, o seu aparecimento acontece de forma sutil e inusitada, transfigurado através da indicação “*raspado*” juntamente com a abordagem nos pratos, também sob a indicação para serem tocados nas cúpulas com as pontas das baquetas de caixa.**

**Podemos associar a imagem propiciada pelo *relâmpago* à cada novo *Fiat* – cada interferência exercida entre os três diferentes princípios mutuamente, seguindo a lógica da simultaneidade e da extrageração – ao tratamento dado ao tam-tam em *Tetragrammaton IV*? Podemos também associar este tratamento à segunda qualidade, o aguilhão?**

Como te disse, o tam-tam é o ponto focal da obra pela conexão estabelecida com a divindade (em primeira instância) e por suas propriedades acústicas (em segunda instância), as posteriores leituras que possam vir a ocorrer são os desmembramentos da visão “do outro” que quer ver o invisível, pois sabe da presença do mesmo quando do processo de feitura da obra.

## **Entrevista nº 3 ao Prof. Roberto Victorio referente à peça *Tetragrammaton IV*, à música ritual e à filosofia de J. Boehme**

Realizada no dia 22 de Novembro de 2009 por Humberto Monteiro, via correio electrónico.

Aveiro, Portugal – Mato Grosso, Brasil.

**1)**

*O musicus poeticus é entendido no século XVII como sendo um compositor que ensina ou exemplifica através da sua obra a 'Musica Poetica'. [...] o musicus poeticus [...] não compunha para manifestar sentimentos e sensações, e por conseguinte expressar-se através da música, mas sim, dedicava-se à composição como estudioso, concentrado «em algo», num objecto, numa situação – por exemplo, num texto, cujo significado compete desvendar – e nos meios que lhe permitiriam melhor articulá-lo. A Musica Poetica reúne tanto a formação geral necessária a esta atitude (linguística, teológica, retórica, etc.), como a formação contrapontística especificamente musical e a novíssima componente pedagógica que constitui a Análise de Obras. (NEGREIROS, 2002: 22)*

**Poderíamos associar este conceito da música poética ao seu percurso enquanto compositor na elaboração das suas obras, inclusive relacionado à sua compreensão sobre música ritual?**

Sim, mas não podemos esquecer que o processo conceptivo-artístico é sempre um processo de *poiésis*, é sempre uma via individual de criação. É claro que, em meu percurso de música ritual, este viés se acentua a partir dos dados extra musicais que compõem a teia composicional.

**2) Encontraremos alguma relação tímbrica, imagética ou até mesmo simbólica entre as maracas utilizadas no terceiro andamento de *Tetragrammaton IV* e os bapos utilizados nos rituais Bororos? O sr. busca associar a característica tímbrica das maracas presentes em *Tetragrammaton IV* à componente da transcendência inerente aos rituais religiosos indígenas?**

Todos, absolutamente todos, os materiais utilizados na série *Tetragrammaton* têm uma função simbólica, ou seja, têm uma razão de estarem compondo o texto invisível das treze obras como materiais tão importantes quanto os referenciais musicais.

**3) Poderia nos apontar, caso haja, directa ou indirectamente, outras influências exercidas pelos rituais ou pela cultura indígena na concepção de *Tetragrammaton IV* ou de toda a série *Tetragrammaton*? De que maneira se manifestam estas referências?**

As referências são sempre as conexões com o imaterial no processo conceutivo. Sejam elas instrumentais, conceituais ou meramente formadoras do arcabouço musical. O que nunca deve acontecer é que, nessa simbiose, haja uma mera repetição/reprodução de referenciais étnicos, isso deformaria o arcabouço arcano.

**4)**

*A dificuldade no processo de escrita da música ritual Bororo é, exatamente, a instauração de um patamar visual além da notação convencional (sem abdicarmos dela também) que permita o trânsito na esfera da indeterminação e da atemporalidade e, ao mesmo tempo, nos aproxime o mais possível da sonoridade ritual. (VICTORIO, s/d: p.7)<sup>54</sup>*

**Como poderíamos compreender ou definir uma sonoridade ritual?**

É óbvio que isso é um conceito e que a percepção dessa sonoridade está associada a um percurso arcano que indefina as fronteiras entre as poéticas e as resultantes sonoras ligadas ao mundo mítico Bororo, e, novamente reafirmando, sem tentar reproduzir as sonoridades “*in natura*”.

---

<sup>54</sup> Artigo “Timbre e Espaço: Tempo Musical”

**5) Muitos compositores agregam aspectos extra musicais ou até questões pessoais às suas expressões artísticas. John Cage, por exemplo, além de ser influenciado por filosofias orientais como o budismo, utilizou também referências do *I Ching* e do *tarot* para desenvolver a aleatoriedade e o indeterminismo na sua produção musical. De que forma a cosmologia de Jacob Boehme e o cabalismo influenciam seu percurso enquanto artista?**

Como te falei anteriormente, através da criação de teias conceptivas (musicais) aliadas aos preceitos arcanos que regem esses meandros incognoscíveis e que chegam até nós principalmente pela intensa rede numerológica e conceitual que regem estes preceitos.

**6) Nesta obra, observamos a utilização da escrita tradicional associada à aleatoriedade expressa nas caixas de diálogo, no primeiro e no segundo andamento da obra, diferenciando-se, neste aspecto, do terceiro andamento, *VITRIOL*. O sr. procura retratar de forma sonora, em *Tetragrammaton IV*, a angústia e a acerbidade (pólo negativo), e a Luz Divina do mundo espiritual (pólo positivo) existente na cosmologia boehmiana inclusive através da aleatoriedade musical?**

Não tenho a intenção de retratar musicalmente pois isso seria um sacrilégio e sim “conectar” a intenção, por exemplo, de “*limbus spectralis*” com o pólo negativo e “*VITRIOL*” com a possibilidade de um aproximamento com a espiritualidade – ou o caminho interno que nos leva a tal – assim como o ritual, como intenção, nos proporciona.

**7) As extremas variedades métricas e tímbricas presentes em *Tetragrammaton IV*, mesmo antagonizando-se à característica da repetição existente na música minimal, podem nos propiciar a sensação da ausência de gravidade. Tal característica poderia, de alguma forma, nos conferir uma experiência contemplativa propensa ao transe? O transe, enquanto uma das características do contexto ritualístico, pode ser uma meta a ser alcançada pela sonoridade ritual patente no seu trabalho composicional?**

O transe é uma possibilidade presente (e fundamental) no processo ritual e logo pode ser alcançada através da música (de qualquer música). Quando pensamos nessas conexões internas tão profundas quando da realização sonora é claro que a resultante *transe* (como um afluente do processo) tem que ser levada em conta e é perfeitamente possível, mas não é a intenção primaz.

**8) Traçando-se um paralelo entre a manifestação divina da criação da natureza, assim como de todo o universo, com o título do primeiro andamento, *Cântico de Maat*, é oportuno conjugar o início da peça à força geradora suprema de Deus consoante ao misticismo cristão de Jacob Boehme (ou *Big Bang* para a cosmologia científica) e o segundo sistema, à interferência de *Maat* no caos existente no cosmos, em eterno conflito com a harmonia. “Os antigos Egípcios usavam o conceito de *Maet*, personificado na Deusa *Maet*, para referir a ordem cósmica que veio à existência quando no momento de criação o caos foi repelido.” (BLOTTIÈRE, 2003: 524) Poderia nos descrever como utilizar o conceito de *Maat* para elaborar a concepção do *Cântico de Maat*, bem como podemos associar este conceito à cosmologia boehmiana?**

O conceito de *Maat* está ligado à percepção da verdade suprema como força superior (interna), ou seja, a força que é criadora e que se faz criar. O Deus que se manifesta para nós a partir de nós mesmos – que será explanado em *VITRIOL* – o interior da terra que se oculta. Esse é o principal significado de *Maat* para os egípcios antigos e que é exhaustivamente colocado no Livro dos Mortos.

Para a escritura do *Tetragrammaton IV* foram pensados e arquitetados os três caminhos, que se conectam com os preceitos de Boehme: busca do caminho da verdade/caos/percepção, que, na verdade, é um só caminho que se simbiotiza. Os pólos divididos pela fronteira do limbus enquanto linha divisória.

**9) Quantas peças da série *Tetragrammaton* são para percussão solo?**

Quatro (IV – para múltipla; VI – para vibrafone; VII – para vibrafone e marimba, que é para você e está quase pronta e a X – para xilofone) com percussão : III – para clarinete, percussão múltipla e orquestra sinfônica; IX – para marimba e piano e a XI – para violão e sexteto de percussão múltipla.

**10) De que forma usa os conhecimentos da numerologia no seu trabalho artístico?**

Na formulação de todos os dados que compõem o tecido sonoro. Desde informações mínimas como relações intervalares até máximas, como grandes arcos estruturais que se amalgamam em consonância com as relações e sub-relações (como numerologia reflexo).

**11) O critério harmónico utilizado em *Tetragrammaton IV* tem alicerces na numerologia?**

Quase sempre. De que forma isto acontece? A partir das relações quaternárias (principalmente) que regem a intenção *mater* do *Tetragrammaton* como o quaternário sagrado que permeia a humanidade.



**12) Qual a ordem desenvolvida para a escrita de todas as peças da série *Tetragrammaton*? Poderia descrever a lógica numerológica por detrás desta ordem?**

Como dito anteriormente, a partir da lógica do quaternário (e seus desmembramentos ou reflexos) que se apresenta desde as formações instrumentais e as relações internas das treze obras que se simbiotizam não só a partir das relações numerológicas, mas também a partir de motes que circulam em todas as obras como elos numerológico-sonoros que acabam criando não só uma única rede, mas a percepção de uma única obra dividida em treze partes.

**13) Antes, ano passado, a série constava de um total de doze *tetragrammatons*. Nesta altura, o sr. já tinha em mente o fato da série ser composta por treze obras, por conta da influência do numeral treze na estrutura da série?**

A idéia dos doze *Tetras* seria uma das possibilidades numerológicas e foi a que primeiro se materializou no processo, mas senti a necessidade de passar do limite do 3x4 (que seria um viés maravilhoso!, mas previsível dentro da teia numerológica) e cheguei ao 13 enquanto profunda transformação dentro da mecânica estabelecida: a partir do 13 como número arcano e também da leitura de 1+3 que é o cerne dos *Tetragrammatons*..., ou seja, a impronunciabilidade quaternária do nome de Deus. Acho que dessa forma cheguei mais perto da intenção primaz do ciclo.